نیر مسعود کے نام
ISSN 2347-7415
تفہیم
عمر فرحت

کتابی سلسلہ ۱۳

جدید ادب کا سچا ترجمان

تفہیم

سرپرست

جناب شمس الرحمٰن فاروقی

اعزازی مدیر:

ڈاکٹر لیاقت جعفری

مدیر:

عمر فرحت

تفہیم پبلی کیشنز، راجوری (جموں و کشمیر)

اس شمارے سے زرسالانہ (ہندوستان) ۵۰۰ روپے

رابطہ:

Mohammad Umar Farhat

Opp. ITI Road, W. NO. 04
Rajouri. 185131, J&K (INDIA)
Mobile No. 088031 39175
E-mail: omerfarhat519@gmail.com

انٹرنیٹ بینکنگ کے ذریعے زرسالانہ ارسال کرنے کے لیے رابطہ :

Mohammad Umar Farhat

A.C. 24183 ,Jammu kashmir Bank
branch Gujjar Mandi , Rajouri, J&K, India

IFSC: JAKA0GUJJAR

تفہیم

کے شروع سے اب تک کے تمام شمارے آن لائن پڑھنے کے لیے :

www.rekhta.org/ebook

فہرست

جہانِ نیر مسعود :

قاضی افضال حسین

نیّر مسعود کا افسانہ

'سیمیا' کے پانچ افسانے ایک ساتھ شائع ہوئے (۱۹۸۴ء) تو اردو میں پہلی مرتبہ افسانے کی متبادل شعریات کا امکان روشن ہوا۔۔۔ کہ ان افسانوں کے تشکیلی عناصر افسانے کی روایتی شرائط میں ترمیم و تحریف سے مرتب کئے گئے تھے۔ مثلاً افسانے کی پہلی اور شناختی (Defining) صفت ''واقعہ/ واقعات کا بیان'' ہے۔ بغیر 'واقعہ' کے افسانہ لکھنے کی جتنی بھی کوششیں ہوئیں اول تو تقریباً سب کی سب 'افسانے کی متفقہ بنیادی تعریف کی روشنی میں ناکام تصور کی گئیں اور اگر کبھی کسی 'بے واقعہ' متن کو افسانہ کہا بھی گیا تو وہ ''واقعہ'' کی پابندی سے نکلنے کی ایک کوشش یا مثال کے طور پر ہی دیکھا گیا۔ اس لئے اس میں کہیں کوئی اختلاف نہیں کہ ''افسانہ واقعہ کے بیان'' کو کہتے ہیں۔ البتہ داستان' اساطیر یا Myth سے جدید فکشن کو ممتاز کرنے کے لئے خود 'واقعہ' کی یہ تعریف مقرر کی گئی کہ ان مذکورہ تمام بیانیوں کے علی الرغم جدید افسانے میں 'واقعہ' سبب اور نتیجہ کے رشتے سے مربوط ہوتا ہے۔ یعنی ہر واقعہ کا ایک خفی یا جلی سبب ہوگا' جس کے نتیجہ میں صورت حال تبدیل ہوگی۔ اور اس رشتے کو قابلِ یقین (اکثر قابلِ تصدیق) طریقوں سے پیش کیا جانا مستحسن ہے یا اسے استدلال کے ذریعہ منطقی سطح پر بیان کیا جانا ممکن ہونا چاہیے۔

نیر مسعود کا پہلا امتیاز تو یہ ہے کہ بطور خاص پہلے مجموعے کے افسانوں میں 'واقعہ' اور 'واہمہ' کی صفات باہم ایسی آمیز ہوئیں ہیں کہ ''اوجھل'' ''سیمیا' عطر کافور، اکلٹ میوزیم اور ''شیشہ گھاٹ'' جیسے افسانوں کی بنیاد واقعہ کے بجائے 'واہمہ' [1] پر استوار معلوم ہوتی ہے۔ اس مشاہدہ کی وضاحت کے طور پر یہ کہنا ضروری ہے کہ 'واقعہ' کے علی الرغم 'واہمہ' میں اول تو سبب اور نتیجہ کا تعلق ہوتا ہی نہیں، اور اگر افسانہ ساز کوئی مرئی یا غیر مرئی ربط قائم بھی کرتا ہے تو اسے تعقلی منطق کی زبان میں بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ 'واہمہ' بقول نیر مسعود ''غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ یا موجود میں غیر موجود کی دریافت '' ہے۔ نیر مسعود کے مذکورہ افسانوں کی دوسری انتہائی غیر معمولی صفات سے قطع نظر صرف اس حوالے سے 'اوجھل' اور 'عطر کافور' کا مطالعہ کیجیے تو تشکیل متن کے اس متبادل طریقۂ کار کے نقش روشن ہونے لگتے ہیں:

> 'اوجھل' کا متن اس بنیادی مفروضے پر قائم کیا گیا ہے کہ ''ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں''
>
> ''میں نے کئی کئی بار دیکھے ہوئے مکانوں کو دوبارہ جا کر دیکھا' اور مجھے ہر مکان میں خوف اور خواہش کا ایک ایک ٹھکانا ملا۔ کوئی مکان ان ٹھکانوں سے خالی نہیں تھا خواہ وہ نیا ہو یا پرانا' یا ایک ہی وضع کے بنے ہوئے سیکڑوں مکانوں میں سے ایک ہو۔ خوف اور خواہش کے ان ٹھکانوں کو دریافت کرنا میرا مشغلہ بن گیا۔۔۔۔۔ اسی دوران میں نے ایک مکان ایسا دیکھا' جس میں خوف اور خواہش دونوں کا ایک ہی ٹھکانا تھا۔
>
> میں وہاں دیر تک کھڑا رہا اور یہ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا کہ مجھے خوف محسوس ہو رہا ہے یا

[1] 'واہمہ' سے Hallucination مراد نہیں۔ 'واقعہ' کے مقابلے میں 'واہمہ' کا مفہوم وہ ہے جو نیر مسعود نے بیان کیا ہے۔

خواہش۔ لیکن میں ان دونوں کو الگ الگ نہیں کر سکا۔ وہاں خواہش خوف تھی اور خوف خواہش۔ میں اتنی دیر وہاں کھڑا رہا کہ اس کی مالکہ سمجھی مجھ پر کسی قسم کا دورہ پڑ گیا ہے۔ وہ جوان عورت تھی اور اس وقت مکان میں ہم دونوں کے سوا کوئی نہ تھا۔ مجھے غور سے دیکھنے کے لئے وہ میرے قریب آ گئی اور میں نے دیکھا کہ خوف اور خواہش کا وہ ٹھکانا اس پر بھی اثر ڈال رہا ہے۔ اس نے میرے دونوں ہاتھ پکڑ کر عجب محتاط قسم کی بے باکی کے ساتھ سامنے والی کرسی میں آرام کرنے کا مشورہ دیا۔۔۔۔

شاید اسی دن سے مجھے مکانوں میں بسنے والی مخلوق سے دلچسپی پیدا ہو گئی اور تھوڑے ہی عرصے کے بعد میں ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ بلکہ کبھی کبھی تو مجھے ایسا محسوس ہونے لگتا کہ دونوں دراصل ایک ہیں۔ اس لئے کہ مجھے دونوں میں بالکل ایک طرح کی دلچسپی تھی۔'' ('سیمیا'، 'اوجھل' صفحہ ۲۳-۲۲)

راوی کا مشاہدہ یہ ہے کہ ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں؛ کسی مکان میں الگ الگ اور کسی مکان میں ایک ہی جگہ۔ مزید یہ کہ مکانوں کی طرح اس میں بسنے والی مخلوق میں بھی خوف اور خواہش کے ٹھکانوں کا احساس ہوتا ہے۔ اس مشاہدہ کی مثال میں جو واقعات ''اوجھل'' میں بیان کئے گئے ہیں ان میں خالہ اور راوی کے اختلاط میں خوف اور خواہش کا خالہ کی ذات میں یکجا موجود ہونے کا بیان بہت واضح ہے (خالہ خواہش سے مجبور بستر پر لیٹ رہی ہیں کہ انہیں خیال ہوتا ہے کہ دروازہ کھلا ہے)۔ اس روئداد میں خواہش اور خوف کی ایک ہی شخص میں یکجائی نہایت واضح الفاظ میں بیان کی گئی ہے۔ ایک دوسرے موقع پر نسبتاً کھلی ہوئی عورت کے ساتھ اختلاط میں خود راوی اس خوف میں مبتلا ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ ایک تیسری جگہ راوی ایک عورت کی طرف مائل ہے اور وہ اس سے اس درجہ خوف زدہ ہے کہ وہ راوی سے بھاگتی ہے اور پانی میں ڈوب کر غالباً مر جاتی ہے۔ لیکن نیر مسعود کا اصل فن یہیں ختم نہیں ہوتا۔ افسانے کے شروع میں خالہ کے ساتھ اختلاط کا واقعہ دن کی روشنی میں ہوا اور بالکل حقیقت نگاروں کے اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ لیکن اس طویل افسانے کے اختتام پر اختلاط کا منظر واضح طور پر ''واہمہ'' کی طرح بیان کیا گیا ہے۔

''مکمل اندھیرے کا یہ میرا پہلا تجربہ تھا۔۔۔۔ مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ میں ان دیکھے مکان میں ایک ان دیکھی عورت کے ساتھ ہوں اور یہ میں نے یقین کر لیا تھا کہ ہم دونوں تنہا ہیں۔۔۔

پھر یکا یک مجھے محسوس ہوا کہ میں محراب کے نیچے سے ابھی ابھی گزرا ہوں۔ میرے ہاتھ دو نرم ہاتھوں میں آ گئے اور میں نے ان کو سختی سے جکڑ کر اپنی طرف کھینچ لیا۔۔۔۔ دیر کے بعد میں نے اپنی گرفت ڈھیلی کی۔۔۔۔ میری ہتھیلیوں پر ہتھیلیوں کا دباؤ بڑھا اور اس اندھیرے میں پہلی بار میرے ہاتھوں کو رنگ کا احساس ہوا۔ دو سفید ہتھیلیاں، جن میں ایک پر سرخ نقش و نگار بنے ہوئے تھے۔۔۔۔ اور مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آ گئی جو پہلے دن مجھے نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔۔۔۔ مجھے خیال آیا کہ میں اندھیرے میں ایک ایسی عورت کے ساتھ ہوں جو کم سے کم ایک بار دن کی روشنی میں مجھے ایک دوسری عورت کے ساتھ دیکھ چکی ہے۔ مجھے یہ بھی خیال آیا کہ اب تک خواہ مخواہ اپنی آنکھوں پر زور دے رہا ہوں اور میں نے آنکھیں بند کر لیں۔ مجھے یقین تھا کہ آنکھیں بند کرنے سے کوئی فرق نہیں ہوگا۔ اور واقعی

بہت دیر تک کوئی فرق نہیں ہوا۔لیکن اس وقت جب میں اپنی آنکھوں کے وجود سے بے خبر ہو چلا تھا، میں نے دیکھا کہ میں شفاف پانی کی ایک جھیل میں دھیرے دھیرے ڈوب رہا ہوں اور جھیل کی تہہ میں پرانے معبدوں کے کھنڈر نظر آرہے ہیں۔ میں نے آنکھیں کھول دیں اور ہر طرف گھپ اندھیرا دیکھ کر مجھے اطمنان سا ہوا۔ پھر مجھے خیال آیا کہ میرے ساتھ ایک عورت موجود ہے۔ میری سانسوں کو اس کے بدن کی حدت محسوس ہوئی۔ یہ طوفان کی لپیٹ میں آگئی ہے۔ میں نے سوچا اور ایک بار پھر میری آنکھیں بند ہونے لگیں اور میں کوشش کے باوجود کھول نہیں سکا۔ میں نے پھر وہی شفاف پانی کی جھیل دیکھی۔ پرانے کے کھنڈر اوپر اٹھتے ہوئے میرے نزدیک آتے جا رہے تھے۔ یہاں تک کہ میرے پیران سے ٹکرا گئے۔ لیکن مجھے ان کا لمس محسوس نہیں ہوا۔ جھیل کا شفاف پانی میرے دیکھتے دیکھتے سیاہ ہوا اور کھنڈر غائب ہو گئے۔" (صفحہ ۳۴۔۳۵)

اس اقتباس میں واقعہ اور واہمہ اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں کہ قاری 'واقعہ' کو "واہمہ" سے الگ نہیں کر سکتا۔ یہ ساری روئداد ایک گھپ (گہرے) اندھیرے میں ہوئے "واقعہ" کی ہے۔ جہاں "دکھائی" کچھ نہیں دیتا لیکن راوی بتاتا ہے: "اس اندھیرے میں پہلی بار مجھے رنگ کا احساس ہوا۔ دو سفید ہتھیلیاں' جن میں ایک پر سرخ نقش و نگار بنے ہوئے تھے۔"

'رنگ کا احساس' خود ایک استبعادی بیان ہے اور رنگ (سفید اور سرخ) کا احساس آنکھوں کو نہیں ہاتھوں کو ہوا۔ جاگتے سوتے کے اس قصہ میں نہیں معلوم ہوتا کہ اندھیرے میں اس اختلاط کا کتنا حصہ واقعہ ہے اور کس قدر 'واہمہ'—— اور مزید یہ کہ یہ واہمہ بھی ایک واقعہ کا تکمیلی حصہ ہے۔ راوی خالہ کے ساتھ اختلاط کی ادھوری لذت کو ایک واہمہ میں مکمل کرتا ہے یعنی بقول نیر مسعود غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ کرتا ہے۔

مگر افسانے میں واہمہ کو واقعہ پر غالب کر لینے کے باوجود افسانہ نگار مطمعن نہیں۔ ابھی واقعہ کی غیر واقعیت، کو مزید روشن ہونا ہے۔ یہاں تک کہ واقعہ کا جو شائبہ شاید اب بھی بچ رہا ہے وہ بھی محو ہو جائے۔

"معلوم نہیں کتنی دیر بعد میری آنکھ کھلی' جہاں میں تھا' وہاں اب بھی گھپ اندھیرا تھا۔ لیکن ایک طرف مجھے محراب کا ہیولا دکھائی دیا۔ جس کے باہر صبح صادق کے آثار تھے۔ میں نے اندھیرے میں بے حس و حرکت پڑے ہوئے جسم کو سر سے پیر تک چھو کر دیکھا۔ میں دیر تک اس کی ہتھیلیوں پر اپنی ہتھیلیاں رکھے اس کے پسینے کا انتظار کرتا رہا مگر وہ ہتھیلیاں اسی طرح خشک اور سرد رہیں۔ البتہ میرے ہاتھوں کو ایک ہتھیلی پر بنے ہوئے سرخ رنگ کا لمس پھر محسوس ہوا۔ یہ نقش کسی نامانوس چیز کی شکل بناتا تھا۔ میں نے اس شکل پر غور کیا، پھر غور کیا اور مجھے یقین ہو گیا کہ یہی شکل کسی مکان میں خوف کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کسی مکان میں خواہش کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کمرے کے اوجھل حصے کی ہے۔ میں یاد کرنے کی کوشش کر رہا تھا کہ اس سے پہلے یہ شکل کب کب اور کہاں کہاں نظر آئی تھی، لیکن پھر مجھ کو خیال آیا کہ یہ شکل نامانوس ہونے کے باوجود بالکل مکمل معلوم ہو رہی ہے اس لئے مجھے خود کو یقین دلانا پڑا کہ میں نے یہ شکل اس سے پہلے دیکھی ہی نہیں تھی۔" (صفحہ ۳۸۔۳۷)

راوی کے ہاتھوں کو ہتھیلیوں پر بنے سرخ نقش کا لمس پھر محسوس ہوا۔ پھر یہ ایک نقش مختلف مکانوں میں خوف

کی اور کئی مکانوں میں خواہش کی اور بعض مکانوں کے اوجھل حصوں کی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں۔راوی بیان کر چکا ہے کہ مکانوں کے معائنے کے دوران مکان کے مختلف حصوں میں اندھیرے کو مختلف شکلیں بناتے دیکھ چکا ہے، اور اب وہی شکلیں اس عورت کی ہتھیلی پر ایک نقش کی صورت بنی ہوئی ہیں۔یعنی مکانوں میں خوف' خواہش اور اوجھل اندھیروں کی جو مختلف شکلیں تھیں وہ سب ایک ہی شکل بن کر عورت کی ہتھیلی پر اتر آئی ہیں۔یہ اس افسانے کے 'راوی' کے اس مشاہدے کی عملی شکل ہے کہ اسے خوف اور خواہش کی کیفیت عورت اور مکان میں مشترک معلوم ہوتی ہے۔یہ 'واقعہ' پر 'واہمہ' کو غالب کرنے کی نہایت مکمل اور مثالی صورت ہے' جو نیر مسعود کے منتخب افسانوں کا غیر معمولی امتیاز ہے۔

افسانے میں واقعہ کی جگہ واہمہ کو قائم کرنے کے لئے افسانہ نگار نے خواب، وہم، احساس وغیرہ کے بیان کو واقعی صورت حال کی طرح پیش کر دیا ہے اور بطور خاص خوشبو اور صوت کے محرکات (Motif) کو تواتر سے استعمال کیا ہے جو اولاً تو غیر مرئی ہیں اور جن کے حسوں پر اثر میں سبب اور نتیجہ والی مربوط منطق کا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔صرف ایک مثال پیش کرتا ہوں:

اندھیرے میں لڑکی سے اختلاط کے بیان میں راوی کہتا ہے۔

''مجھے وہ خوشبو یاد آئی جو پہلے مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوتی تھی۔''
(صفحہ ۳۶)

یہ اشارہ ہے افسانے کے بالکل آغاز میں خالہ کے ساتھ دن کی روشنی میں اختلاط کا' جہاں راوی کہتا ہے:

''۔۔۔۔مجھے اس کے نہاتے ہوئے بدن کی ٹھنڈی خوشبو محسوس ہوئی۔'' (صفحہ ۱۰)

اور پھر اس رات بستر پر لیٹے ہوئے:

''میں نے خالہ کو اپنے ذہن میں مجسم کرنے کی کوشش کی مگر ناکام رہا۔البتہ اس کے بدن کی ہلکی سی خوشبو مجھے لمحہ بھر کے لئے محسوس ہوئی۔'' (صفحہ ۱۶)

مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آئی جو پہلے دن مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔وہ ان خوشبوؤں میں سے تھی' جن کے بارے میں مجھے یقین تھا کہ دنیا کے ساتھ خلق ہوئی ہیں اور اس وقت بھی موجود تھیں جب پھول نہیں تھے۔۔۔۔ (صفحہ ۳۶)

صرف اس خوشبو کے حوالے سے یہ دونوں (ایک واقعی اور ایک وہم) ایک وحدت میں بدلتے معلوم ہوتے ہیں اور صاف لگنے لگتا ہے کہ خالہ اگر واقعی ہے تو اندھیرے کی یہ لڑکی خالہ والے مفہوم میں واقعہ نہیں بلکہ یہ خالہ کا وہ غیر مرئی نقش ہے جو بعض حسوں کے حوالے سے راوی کے حواس پر ثبت ہو گیا ہے۔اس سلسلے میں راوی اپنی کیفیت بیان کر رہا ہے:

''اس مکان میں واپس آنے کے بعد میں مسلسل دو دن تک سوتا رہا۔میں نے خوابوں میں بھی خود کو سوچتے ہوئے دیکھا۔جاگنے کے بعد بھی میں سوچتا رہا۔پہلا خیال مجھے یہ آیا کہ وہ پوری رات میں نے 'لمس' کے سہارے کاٹ دی تھی۔مجھے جو کچھ محسوس ہوا تھا وہ لمس ہی کے واسطے سے محسوس ہوا تھا بلکہ وہ لمس ہی کہ بدلی ہوئی شکلیں تھیں لیکن مجھے کوئی کمی محسوس نہیں ہوئی اور شروع کے چند لمحوں کے سوا رات بھر یہی سمجھتا رہا کہ میرے پانچوں حواس آسودہ ہو رہے ہیں۔''
(صفحہ ۳۸)

یہی وہ وقت ہے جب راوی نے بولنا چھوڑ دیا کہ اب اس کے سارے حواس آسودہ ہو رہے ہیں گویا وہ غیر آسودگی جو دن میں خالہ کے ساتھ نامکمل اختلاط کے سبب باقی رہ گئی ہے اس لڑکی کے ساتھ (غالباً خالہ) رات کے

اندھیرے میں غیر واقعی اختلاط میں اپنی تکمیل کو پہنچ جاتی ہے۔اسے نہ بیان کرنے کی ضرورت ہے اور نہ تصدیق کی۔جس کے بغیر ہمارا راوی افسانہ ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔

غیر موجود میں موجود یعنی (واہمہ میں واقعہ کا مشاہدہ) کی اس سے زیادہ روشن مثال 'سیمیا' ہے جہاں افسانے کا موضوع ہی غیر موجود کے وجود کا مشاہدہ ہے۔'سیمیا' کے اختتامی صفحات پر 'سیمیا' کی تعریف مذکور ہے:

''اس کے بعد 'سیمیا' کا عمل ہے،اس میں کچھ عمل ہیں ان کا اثر یہ ہے کہ جو موجود نہیں ہے،اس کا وجود صاف دکھائی دیتا ہے اور یہ دکھائی دینا نظر کا دھوکہ نہیں ہے۔'' (صفحہ ۱۹۴)

راقم کے نزدیک ''غیر موجود کا وجود صاف دکھائی دینا اور اس کا اس طرح بیان کرنا کہ'' وہ نظر کا دھوکہ نہ لگے'' نیز مسعود کے مجموعے 'سیمیا' کے کئی افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔چنانچہ افسانے 'سیمیا' میں بھی کئی واقعات بالکل اسی طرح بیان کئے گئے ہیں جو ''غیر موجود میں موجود کا ظہور ہیں مگر صرف نظر کا دھوکہ نہیں''۔:

''ایک بار پھر مجھے شبہ ہوا کہ سفید چبوترے پر سیاہ پایوں کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔میں چبوترے کی طرف مڑا اور دیر تک پایوں پر نظر گاڑے رہا۔مجھے ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ میری آنکھیں پتھرائی جارہی ہیں اور اسی کے ساتھ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ پایوں کے اوپر ایک چھوٹی سی عمارت جھلک کر غائب ہوگئی۔کئی مرتبہ ایسا ہی ہوا اور مجھے یقین ہوگیا کہ میں اسے رو بہ رو نہیں دیکھ سکتا۔میں نے ایک بار پھر پایوں پر نظریں جمادیں اور کچھ دیر بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ عمارت رنگین پتھر کی انہیں اینٹوں سے بنی ہے،جن کے ٹکڑے چبوترے کے نیچے بکھرے ہوئے ہیں۔پھر مجھے اس عمارت میں خوبصورت باریک کنگوروں کا احساس ہوا۔اس کے ساتھ مجھے کہیں دور پر ہلکے ہلکے شور کا بھی احساس ہوا۔میری نظریں پایوں کے ساتھ بندھ کر رہ گئی تھیں۔اس وقت مجھ کو اپنے کندھے کے اوپر مالک کی آواز سنائی دی؛

''نو وارد کچھ دیکھ رہے ہو؟''

عمارت غائب ہوگئی،میں نے سیاہ پایوں پر ہاتھ پھیرا اور آہستہ سے کہا:

''معلوم نہیں کیا تھا''

''سیمیا'' اس نے بڑے سکون کے لہجہ میں کہا۔'' (صفحہ ۱۸۶۔۱۸۵)

(یعنی غیر موجود کا موجود)

ابھی سفید پایوں پر پوری عمارت کا نقشہ ابھرنے کا بیان ختم ہی ہوا تھا کہ ڈوب کر مرگئی عورت کے دریا میں ابھرنے کا قصہ شروع ہوگیا:

''مجھے دوسرے کنارے پر گھنے سیاہ بال پانی میں ابھرتے اور ڈوبتے دکھائی دیئے۔کئی نوجوان تیزی کے ساتھ پیرتے ہوئے ان کی طرف بڑھ رہے تھے۔ان کے بار بار اٹھنے اور گرتے ہوئے ہاتھوں سے دریا میں خون کی چھینٹیں سی اڑ رہی تھی۔نوجوان دوسرے کنارے پر خشک نشیبی زمین پر کھڑے ہوگئے۔۔۔۔نوجوانوں نے اشارے سے دریافت کیا کہ بال کدھر ہیں اور اس کنارے پر ایک شور اٹھا' قریب قریب ہر شخص نوجوانوں کو کچھ نہ کچھ بتا رہا تھا۔۔۔'' (صفحہ ۱۸)

غیر موجود کو موجود کی لفظیات میں (یعنی واہمہ/ غیر مرئی کو،مرئی/ واقعہ کی زبان میں) بیان کرنا نیر مسعود کا

خاص فن ہے۔ اور اس سلسلے کے تیسرے افسانے ''عطر کافور'' میں نہایت فنی مہارت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس افسانے میں نیر مسعود نے ''اوجھل'' اور ''سیمیا'' کی طرح واقعہ پر واہمہ کو غالب کرنے کے بجائے، خود واقعات اور کرداروں کے باہم ربط کو ایک غیر مرئی '' کافور کی خوشبو'' کے حوالے سے مرتب کیا گیا ہے۔ افسانے میں تین بنیادی بیانات عطر کافور کی کشید اور اس کا صفات، کافوری چڑیا کی تفصیلات اور ماہ رخ سلطان کے متعلق مشاہدات کو اس طرح باہم مربوط کیا گیا ہے کہ قاری اس ربط کا ادراک صرف احساس کی سطح پر کر سکتا ہے، اور ان کے درمیان، سبب اور نتیجہ والی ''واقعاتی منطق'' دریافت نہیں کر سکتا۔

'عطر کافور' کے سلسلے میں راوی بیان کرتا ہے:

''لیکن میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہوتی۔ اس میں کوئی بھی خوشبو نہیں محسوس ہوتی۔ یہ سفید چینی کے نیچے سے چوکور مرتبان میں بھرا ہوا ایک بے رنگ محلول ہے۔ گول ڈھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن دوبارہ پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے کم از کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔'' (عطر کافور، صفحہ ۱۳۶)

افسانے کے آغاز میں بیان کی گئی 'عطر کافور' کی اس صفت کو افسانے کے اختتام پر، بستر مرگ پر معدوم ہوتی ہوئی ماہ رخ سلطان کی قربت میں راوی کے احساس سے بہت انوکھے طریقے سے مربوط کیا گیا ہے:

''اس وقت ماہ رخ سلطان کا ہاتھ کچھ زیادہ اٹھا اور میرے نتھنوں کے قریب آ کر وہیں ٹھہر گیا۔ میں نے سانس روک لی۔ لیکن ذرا ہی دیر میں میرا دم گھٹنے لگا تو میں نے پوری سانس کھینچی اور ایسا معلوم ہوا کہ ماہ رخ سلطان کی ہتھیلی میری سانس کے ساتھ گھوم کر اور کھنچ کر میرے نتھنوں سے آ لگی۔ میری آنکھیں قریب قریب بند ہو گئیں اور مجھے مسہری پر ایک اجاڑ سی خوشبو اترتی ہوئی محسوس ہوئی۔ میں نے پھر سانس روک لی۔ پھر میرا دم گھٹا، پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا میں نے ایک اور سانس کھینچی اور مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔'' (عطر کافور، صفحہ ۱۸۳)

خوشبو اجاڑ ہے! اس اجاڑ خوشبو میں ویرانی کا احساس ہے اور پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینے لگتا ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں ''مشاہدہ'' کی یہی وہ تشکیل ہے جسے اس گفتگو کی ابتدا میں 'واقعہ' کے مقابلے میں ''واہمہ'' کہا گیا ہے۔ لیکن یہ 'واہمہ' کی عام تعریف سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ ''غیر حقیقی'' یا عام مفہوم میں ''اختراعی'' نہیں بلکہ ''غیر موجود میں موجود کا وہ احساس ہے جو صرف نظر کا دھوکہ نہیں''۔ اور 'واقعہ' کے مقابلے میں اس کا امتیاز یہ ہے کہ واقعہ کی طرح نہ (Share) کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کی ''تصدیق'' ممکن ہے۔ یہ ایک شدید انفرادی احساس/حسی تجربہ ہے، جس کی تنہا شہادت صرف بیانیہ کا راوی دے سکتا ہے اس لئے یہ اس کی ذاتی ملکیت ہے۔ یہی صفت اس بیان کو ''واقعہ'' سے مختلف بناتی ہے۔ مزید یہ کہ واقعہ کے علی الرغم اس میں واقعات کا ربط تعقلی یا سبب اور نتیجہ کی منطق کا پابند نہیں بلکہ خوشبو کی اسی ویرانی میں احساس کی سطح پر مرتب ہونے والا ارتباط ہے، جس ادراک باصرہ کے بجائے شامہ کے حوالے سے کیا گیا ہے:

''۔۔۔ پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا۔ میں نے ایک اور سانس کھینچی اور مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔ سب سے پہلے کافوری چڑیا پھر کھوکھلا پرندہ اور میرے ہاتھ پر رینگتی ہوئی چیٹیاں، پھر سفید ذرے والا پرندہ اور صحن میں سفید دھوئیں کی چادر

کی طرح اڑتی ہوئی بارش کی پھواریں، پھر میرے کمرے میں میز کے پاس کھڑی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر سائبان کے نیچے بیٹھی ہوئی ماہ رخ سلطان پھر ماہ رخ سلطان کے اٹھے ہوئے ہاتھ کے نیچے گھومتا ہوا فانوس اور اس میں لٹکتی ہوئی شیشیاں، جن میں سے ایک خالی تھی، میری آنکھیں پوری کھل گئیں۔۔۔۔" (صفحہ۱۸۳)

تقریباً پچاس صفحوں سے زیادہ پر پھیلے ہوئے افسانے میں "واقعات" کا یہ ربط نہ تو کسی ظاہری مشابہت اور نہ ہی منطق و استدلال کے ذریعہ قائم کیا گیا ہے۔ ان سب میں ظاہری کے بجائے ایک داخلی کیفیت کا اشتراک ہے، جسے راوی پانی کی بوچھار میں اڑتے سفید رنگ اور خوشبو کی ویرانی میں دریافت کرتا ہے۔

افسانے میں غیر موجود کی تہہ میں موجود کے مشاہدہ کا یہ عمل کافور سے عطر کشید کرنے کی مثال ہے کہ دوسری خوشبوؤں کے مقابلے میں جہاں خوشبو اڑ جاتی ہے مگر شئے (معروض) باقی رہتی ہے وہاں کافور کے عطر میں "معروض/ شے" معدوم ہو جاتا اور خوشبو باقی رہتی ہے۔ اس لئے راقم کو کافور سے عطر کشید کرنے کا بیان 'خود افسانہ نگار کے تخلیقی طریقۂ کار کی تمثیل معلوم ہوتا ہے:

"میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے۔۔۔۔۔ ان میں سے ہر چیز کی خوشبو اپنے آپ پھیلتی اور اڑتی رہتی تھی آخر ایک وقت ایسا آتا تھا کہ چیز باقی رہتی اور اس کی خوشبو اڑ جاتی تھی۔۔۔۔ لیکن کافور کو میں نے ان چیزوں سے مختلف پایا اس لئے کہ کافور اپنی خوشبو کے ساتھ ساتھ خود بھی اڑتا رہتا ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ کافور رہے اور خوشبو اڑ جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کافور اڑ چکا ہو مگر اس کی خوشبو باقی رہے۔۔۔۔

گول دھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن دوبارہ پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔ کم سے کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ دوسروں کو کیسا محسوس ہوگا میں نہیں کہہ سکتا۔ اس لئے کہ میرے سوا کسی نے عطر کافور کو خاص شکل میں نہیں سونگھا۔ لیکن جب میں اس پر کسی خوشبو کو قائم کر کے کوئی عطر بناتا ہوں تو سونگھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے کہ اس عطر کی عام خوشبو کے نیچے کچھ اور بھی ہے۔ ظاہر ہے وہ اسے پہچان نہیں سکتے اس لئے کہ میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہے۔

۔۔۔۔ میرا کمال، یا جو کچھ بھی اسے کیا جائے، صرف یہ ہے کہ میں عطر کافور کو اس کی خوشبو کے ساتھ ختم نہیں ہونے دیتا۔۔۔۔۔

ویرانی کا احساس' پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینا' اب صرف عطر کافور کے سونگھنے پر موقوف ہے، لیکن اس ویرانی میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے، وہ عطر کافور کے بننے سے پہلے تھا بلکہ عطر کافور کا بننا اس پر موقوف ہے۔" (عطر کافور، صفحہ ۱۳۸۔۱۳۷)

نیز مسعود کے منتخب افسانے اسی طرح تشکیل دیئے گئے ہیں کہ افسانے کی بظاہر، مشاہدہ/ تجربے سے ماوری متن، اس مفہوم میں ویرانی کی تمثیل ہے کہ اس میں کچھ بھی تجربے یا "واقعی" سے مشابہ نہیں، لیکن غور کیجیے تو اس ویرانی کی تہہ میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔ اس "کچھ" کا کوئی نام نہیں لیکن وہ تشکیل متن کی اساس ہے کہ اس غیر موجود کی تشکیل اس کے

وجود پر منحصر ہے۔

ظاہر ہے نیرّ صاحب کے چاروں مجموعوں میں تشکیل متن کی صورت حال یکساں نہیں ہے۔ پہلے دو مجموعوں کے کئی افسانوں میں متن اسی طرح مرتب کیا گیا ہے جس کا ذکر ابھی ہوا۔ پھر افسانہ نگار کے یہاں ''واہمہ سازی'' کی یہ شدید صورت کم ہونے لگتی ہے اور بعد کے دونوں مجموعوں میں محسوس کی اس شدید ''واہماتی'' تشکیل کی جگہ خود وقوعہ کو اس طرح پیش کیا جانے لگا ہے کہ افسانہ نگار کے منفرد بیانیہ کے سبب 'وقوعہ'' بھی'' عجوبہ'' معلوم ہونے لگتا ہے۔

'واقعہ' کی جگہ 'واہمہ' کی اعانت سے متن مرتب کرنے کی طرح نیرّ مسعود کا ''بیانیہ'' بھی دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے مختلف اور منفرد ہے۔ بعض جگہ جو واقعہ یا صورت حال پیش کی گئی ہے اول تو وہ عام نہیں اور دوئم اس کو بیان کرنے میں خوداری کے محسوسات/ تجربات کی آمیزش نے اس حقیقی صورت حال کو ویسا ہی نہیں رہنے دیا جیسا کہ روایتی حقیقت پسند افسانوں میں عام ہے:

> ''میں ان کی آنکھوں کے ٹھیک سامنے ہونے کے باوجود انہیں شاید نظر نہیں آ رہا تھا۔ ان کی پیش قدمی کے ساتھ میں الٹے قدموں آہستہ آہستہ پیچھے ہٹ رہا تھا۔ میرے کان ان کی آوازوں پر اور نگاہیں ان کی جنبشوں پر لگی ہوئی تھیں۔ وہ کوئی داستان سنا رہے تھے اور اس داستان کے مبہم منظر میرے سامنے خواب کے خاکوں کی طرح بن بن کر مٹ رہے تھے۔ میں نے دیکھا کہ ایک نوزائدہ بچے کو گودیوں میں کھلایا جا رہا ہے۔ بچہ چلنا سیکھ رہا ہے، ڈگمگاتا وہ چلتا ہے، چلتے چلتے گر کر رو رہا ہے۔ اٹھایا جاتا ہے بہلایا جاتا ہے، بہل گیا ہے، دوڑ رہا ہے۔ درخت پر چڑھ رہا ہے۔ تھک کر سو گیا ہے سو کر اٹھا ہے۔ ہتھیلیوں سے آنکھیں مل رہا ہے اور اس کی دونوں آنکھیں سرخ ہو گئی ہیں۔
>
> مجھے بہت سی سرخ آنکھوں کے جوڑے اپنی طرف بڑھتے دکھائی دیئے اب وہ سب ایک ساتھ ہی لحن میں ایک ہی اشارے سے آخری آخری کہہ رہے تھے ان پر ایک جوش طاری تھا اور معلوم ہوتا تھا سب غصے سے پاگل ہو رہے ہیں پھر سب پر نشہ سا چڑھ گیا۔''
>
> (ندبہ؛ طاؤس چمن۔۔۔ صفحہ ۶۵)

بیانیہ یہاں سے شروع ہوا ہے کہ ایک قبیلے کے لوگ راوی کے پاس آئے ہیں اور اس سے کسی نوع کی مدد چاہ رہے ہیں۔ لیکن یہ گروہ، خدا معلوم کس کیفیت میں ہے کہ راوی ان کی '' آنکھوں کے ٹھیک سامنے'' ہونے کے باوجود نہیں نظر نہیں آ رہا۔ وہ کوئی داستان سنا رہے ہیں، جس کے غیر واضح بلکہ نا قابلِ فہم زبان کے بیان کو سنتے ہوئے راوی اسے دیکھنے لگتا ہے اور اب جو بیان اب تک صیغۂ ماضی میں تھا، صیغۂ حال میں تبدیل ہو جاتا ہے اور راوی بیان کیئے جا رہے اس منظر کو ایک جاری منظر کی طرح بیان کرنے لگتا ہے۔ پھر جو سرخی بچے کی آنکھ میں تھی وہ اس پورے گروہ کی آنکھوں میں اتر آئی ہے۔ آنکھوں کی اس سرخی کو تین کیفیتوں جوش، غصے اور نشہ سے منسلک کیا گیا ہے۔ اگر چہ آنکھوں کی سرخی کا تعلق الگ الگ ان تینوں حالتوں (جوش، غصہ اور نشہ) سے ہے لیکن ایک ہی اجتماع پر یکے بعد دیگر۔ ان تین مختلف کیفیات کا غلبہ دکھانے سے پورا بیان واقعہ کی حقیقی حوالہ جاتی (Referential) پابندی سے آزاد ہو جاتا ہے۔

واقعہ کو راوی کے ذاتی تاثر سے آمیز کرنے کی مذکورہ مثال کے ضمن میں اس کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ نیرّ مسعود نے مناظر کے بیان میں بھی، مناظر کو راوی، کے مخصوص/ امتیازی Perception میں، اس طرح منقلب کر دیا ہے کہ منظر صرف خارجی منظر نہ رہ کر متن میں معنی خیزی کے ایک وسیلہ کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے:

''دیکھنے میں یہ کئی منزلہ جنگل کسی باغ کی ایسی تصویر معلوم ہوتا تھا، جس کا کاغذ جگہ جگہ سے سمٹ گیا ہو۔ ہوا تیز چلتی تو جنگل سے کاغذ ہی کی سی پھڑ پھڑاہٹ کی آواز آتی جیسے کسی کتاب کے ورق جلدی جلدی پلٹے جا رہے ہوں۔ لیکن جب ہوا آندھی میں بدلتی تو جنگل کی آوازیں بھی بدل جاتی تھیں اور رات کے وقت قصبے والوں کو ڈراتی تھیں۔ آندھی کے ناہموار جھونکوں میں طرح طرح کی آوازیں ابھرتی ڈوبتی رہتی تھیں اور آدمی واہمے پر زور دیکر دوسری آوازوں سے اس کی مشابہت تلاش کرسکتا تھا۔ اور قصبے والے شاید یہی کرتے تھے۔ خود میں نے کئی مرتبہ ایسے موقعوں پر نوروز کی دکان کے اوپر، کھڑکی کے سامنے بیٹھے بیٹھے' جنگل کی آوازوں میں، اپنی مرضی سے کھلکھلاہٹیں اور سسکیاں اور خوشی اور غم کی چیخیں' جھڑکیاں اور فریادیں سنی تھیں۔

انہیں آوازوں کے بیچ میں کبھی کبھی اچانک ایک ایسی آواز بھی آجاتی تھی جیسے کسی نے زور سے کچھ کہا ہو۔ یہ غالباً بڑے ٹہنوں کے چٹخنے اور ان کی چھال ادھڑنے کی آواز ہوتی تھی۔ میرا یہی خیال تھا، لیکن لوگوں نے اس آواز کے قصے'' بنا رکھے'' تھے یہ قصے پشتوں سے چلے آرہے تھے اور شاید اتنے ہی پرانے تھے جتنی نوروز کی دکان۔ ہر قصہ کا خاتمہ اس پر ہوتا تھا کہ ہر نوروز کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز ضرور سنی گئی ہے کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس آواز نے کیا کہا ہے۔ مگر مشہور تھا کہ نوروز کی دکان کا ہر مالک کبھی نہ کبھی اسے سمجھ لیتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا اور پاگل ہوجاتا تھا یا پاگل ہوجاتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔

(طاؤس چمن۔تحویل، صفحہ ۹۹۔۹۸)

راوی قیاس کے طور پر یہ بیان کرچکا ہے کہ جنگل بسنے سے قبل اس علاقے میں ایک آبادی تھی، جس کے اجڑنے کے بعد ویران مکانوں میں پیڑوں کے کثرت سے اگ جانے کے سبب ایک جنگل بن گیا تھا۔ اس جنگل سے نوروز کے خاندان کے ربط کا اشارہ افسانے میں کئی جگہ موجود ہے۔ البتہ اس تعلق کی کسی نوع کی کوئی وضاحت نہیں۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جنگل سے قبل جو بستی وہاں تھی کیا وہ نوروز اور اس کے خاندان کی تحویل میں تھی۔ اس صورت میں اس آبادی کی حیثیت کسی جاگیر یا بادشاہت کی ہونی چاہیے: اس کا خیال اس لئے آیا کہ شاہی خاندانوں کی طرح اس افسانے میں کئی پشتوں میں ہر وارث کا نام 'نوروز' ہی ہے جیسے کہ پرانی بادشاہتوں میں بادشاہ کا لقب (عزیز' لوئس وغیرہ) ہوتا تھا، جو نسلاً بعد نسلاً جاری رہتا۔ مزید یہ کہ آخری نوروز دکان میں دو چھوٹی بچیوں کو چھوڑ کر گیا ہے: جن کی آنکھوں کے متعلق راوی کا بیان ہے کہ'' یہ کسی ایسی نسل کی آنکھیں تھیں، جن سے میں واقف نہیں تھا بلکہ میرا خیال تھا کہ اس بناوٹ کی آنکھیں صرف تصویروں میں ہوتی ہیں لیکن تصویری آنکھوں کے برخلاف اس میں پیچھے کہیں دور پر مدھم روشنیاں سی جلتی بجھتی معلوم ہوتی تھیں۔'' آنکھوں کے بیان میں اس نوع کی تخصیص ان بچیوں کو عوام سے مختلف کسی خاص خاندان کا فرد ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ آخری نوروز جو دکان چھوڑ کر چلا گیا اسی جنگل کے کسی اندھیرے اور گنجان حصے میں رہتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ جنگل سے اس خاندان کا کوئی گہرا (ممکن ہے جذباتی) رشتہ ضرور ہے۔ لیکن یہ بات صاف صاف واقعاتی انداز میں بیان کرنے کے بجائے راوی نے اس درجہ افسانوی بنا کر پیش کی ہے کہ اس کی واقعاتی سطح تقریباً معدوم ہوگئی ہے۔ ''عطر کافور'' کے افسانوں 'جرگہ' 'جانوس' اور 'ساسان پنجم' میں بیان کردہ واقعات، افسانے میں حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات سے قریب تر ہیں۔ لیکن ان کا بیانیہ مختلف وسائل کے ذریعہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ متن عام

افسانوی بیانیوں کے مقابلے میں خاصا غیر واقعاتی / غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں یہ صورت 'بڑا کوڑا گھر'' 'شیشہ گھاٹ' اور 'ڈھول بن' میں بھی ہے کہ ہم انہیں ''عجوبہ'' سمجھ کر پڑھتے ہیں اور نیرّ مسعود صاحب سے پوچھو تو وہ ''وقوعہ'' بتاتے ہیں: اب تک کے آخری افسانے ''بگولہ'' میں افسانہ نگار نے دو ایسے لوگوں کا ذکر کیا ہے جن کے بچے آندھی میں گم ہوگئے ہیں۔ افسانے کو زندگی کے تجربات کا بیان سمجھ کر پڑھنے والے قاری کو اس پر یقین کرنا مشکل لگتا ہے کہ اچھے بھلے نوجوان آندھی میں اڑ کر غائب کہاں ہو سکتے ہیں؟ تو وہ افسانے میں بیان کردہ 'واقعہ' کو علامتی/تمثیلی تصور کر کے افسانے کی طرح طرح تعبیریں کرتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ کامیو نے 'پلیگ' میں ایک ''وبا'' (Epidemic) کو معاشرہ میں ایک Ideology کے ابتدائی آثار' نظریہ کی انتہائی عام مقبولیت اور پھر رفتہ رفتہ اس کی معدومیت کی تمثیل کے طور پر مرتب کیا ہے۔ تو کیا 'آندھی' کسی خاص نظریہ/ خیال/فکر/فیشن کی عام اور انتہائی مقبولیت کی مثال ہے کہ نوجوان اس کی ہوا میں ایسے گم ہوئے جاتے ہیں کہ اپنے والدین/ روایت/ گھر سے بالکل بے تعلق ہو جاتے ہیں۔ اب نیرّ صاحب سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ جو لڑکا آندھی میں گم ہوا وہ ان کا رشتہ دار تھا اور واقعی آندھی میں گم ہوگیا تھا۔ 'ڈھول بن' کا راوی جو تیز سے تیز رنگین آندھیوں میں ہوا کے مقابل کھڑا ہوکر آندھی کو اپنے سینے پر روکتا ہے وہ کسی جذباتی وفور یا فکر یا وبا کا مقابلہ نہیں کر رہا بلکہ خود نیرّ مسعود اپنے بچپن میں آندھی سے اپنی اسی نوع کی دلچسپی کا بیان کر رہے ہیں۔ بس روایتی حقیقت پسند افسانے کے مقابلے میں ان متون میں بیانیہ کے وہ وسائل اختیار کئے گئے ہیں، جن میں سبب اور نتیجہ والی واقعہ کی منطق اور اس سے برآمد ہونے والی Referentiality کے عناصر تقریباً بالکل منہا کر دیے گئے ہیں۔

اسی لئے نیرّ مسعود کے افسانوں میں سبب۔ نتیجہ کی منطق و استدلال سے برآمد ہونے والی افسانوی ترتیب ابتداء۔ ارتقاء کشمکش اور انجام۔ کسی افسانے میں نہیں۔

o

افسانے کی تشکیل میں ایک طریقہ کا ذکر خود نیرّ صاحب نے کیا ہے کہ وہ متن مرتب کرتے وقت بعض مقامات پر صرف اشارے کرتے ہیں اور اس اشارے کی وضاحت یا تفصیل سے احتراز کرتے ہیں۔ یہ تفصیل قاری کو خود مرتب کرنی ہوتی ہے۔ اس سے افسانے میں ایک ''سریت'' پیدا ہوجاتی ہے (جس کا ذکر افسانہ ''تحویل'' کے ضمن میں آچکا ہے) مگر اس سے خاص بات یہ ہے کہ بیشتر افسانوں میں ایک ذیلی متن قائم ہوگیا ہے جو اگرچہ متن میں بیان نہیں ہوتا، لیکن افسانے میں موجود ضرور ہوتا ہے۔ ایک ذاتی تجربے کی مثال سے اس مشاہدہ کی تصدیق کی اجازت چاہتا ہوں: آل انڈیا ریڈیو کا ایک سمینار ۱۹۸۷ء میں ہوا۔ جس میں راقم کو نیرّ مسعود کی کہانی ''وقفہ'' کا تجزیہ پیش کرنے کا حکم دیا گیا۔ نیرّ صاحب نے پہلے اپنی کہانی ''وقفہ'' (جو اس وقت تقریباً سات صفحات پر مشتمل تھی) سنائی اور پھر اس افسانے کا تجزیہ پڑھا گیا۔ کہانی بالکل مکمل تھی اور تجزیہ نگار کا خیال تھا کہ اس نے اپنے تجزیہ میں کہانی کے امتیازی اوصاف کا احاطہ کرلیا ہے۔ دو برس بعد (غالباً ۱۹۸۹ء) میں یہ کہانی دوبارہ شائع ہوئی۔ اب یہ افسانہ تقریباً بیس صفحات پر مشتمل تھا، جس میں پہلی مرتبہ پڑھے گئے Version میں بالکل نئی جہات کا اضافہ کردیا گیا تھا۔ تحریر ثانی میں جو نیا متن اضافہ کیا گیا تھا، اب اس افسانہ کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتا تھا اور یہ خیال نہیں ہوتا کہ اسے بعد میں شامل کیا گیا ہے بلکہ اس کے علی الرغم یہ خیال آیا کہ نیرّ صاحب نے پہلی مرتبہ جب ریڈیو پر یہ کہانی پڑھی، اس میں سے یہ حصے نکال کر کہانی مختصر کرلی ہوگی۔

افسانہ پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہو کہ اس میں بعض واقعات، کیفیت یا صورت حال کی طرف اشارہ موجود ہے مگر متن میں ان اشاروں کا Referent موجود نہیں، تو اس صورت میں افسانے کی اکہری قرات بے معنی (Irrelevant) معلوم ہونے لگتی ہے۔ اب یہ متن صرف ان واقعات یا صورت حال کا بیان نہیں رہ جاتا جو متن میں

موجود ہے بلکہ ان کا افسانہ معلوم ہوتا ہے، جو اس متن میں موجود نہیں۔ ''وقفہ'' اس نوع کی متن سازی کی نہایت عمدہ مثال ہے: افسانے میں باپ مرنے کے قریب ہے اور اب اپنے بیٹے سے غالباً آخری بار گفتگو کر رہا ہے۔

''اس نے میرا شانہ پکڑ کر آہستہ سے اپنی طرف کھینچا۔ اس کی گرفت کمزور اور ہاتھ میں لرزش تھی۔
''سامان کم رہ گیا تھا'' اس نے تقریباً سرگوشی میں کہا'' میں نے اسے اور کم نہیں ہونے دیا۔
تمہیں وہ بہت معلوم ہوگا۔''
مجھے زنگ آلود قفلوں والے بند دروازے یاد آئے۔ میں نے کہا
''سامان مجھ کو نہیں چاہیے''
''میں نے اس میں کچھ بڑھایا بھی ہے''۔ اس نے اسی طرح سرگوشی میں کہا
''مجھے کچھ نہیں چاہیے''
''اس میں کہیں وہ بھی ہے۔'' اس نے کہا'' میں نے اسے تلاش نہیں کیا تم ڈھونڈ لینا'' پھر وہ رک کر بولا'' وہ کتابوں میں بھی ہوگا۔''
اسی کے ساتھ اس کی حالت بگڑ گئی۔۔۔۔
میری طرف دیکھتے دیکھتے اس نے اپنی ناہموار سانسوں پر قابو پایا اور بولا:
''اسے الگ مت کرنا، وہ ہمارا نشان ہے۔''
میں نے استاد کی طرف دیکھ کر اشارے سے پوچھا کہ میرا باپ کس چیز کا ذکر کر رہا ہے لیکن استاد اس طرح گم سم بیٹھا تھا، جیسے نہ کچھ سن رہا ہو نہ دیکھ رہا ہو۔ البتہ میرے باپ کی آنکھیں جن کی چمک ماند پڑ گئی تھی، کچھ دیکھتی معلوم ہو رہی تھیں۔
''وہ کیا چیز ہے'' میں نے اس پر جھک کر پوچھا
''اس کی خاطر خون بہا ہے۔'' وہ دھیمی آواز میں بولا اور اس کی مٹھیاں بھینچ گئیں۔

(عطر کافور۔ وقفہ، صفحہ ۱۲۴۔۱۲۳)

'عطر کافور' کی اشاعت (۱۹۹۰) کے اٹھارہ سال بعد چوتھے مجموعے 'گنجفہ' (اشاعت ۲۰۰۸) میں'' پاک ناموں والا پتھر'' کے عنوان سے ایک افسانہ شامل ہے۔ جس میں پاک ناموں والے پتھر کو راوی کا خاندانی نشان بتایا گیا ہے'' جس کی خاطر خون بہا ہے''۔ اس افسانے میں وہ استاد بھی موجود ہے جس نے 'وقفہ' میں راوی کو بڑھایا تھا اور 'طاہر بی بی' بھی جنہوں نے وقفہ میں 'راوی' کو ایک لڑکی سے استاد کے مرنے کی خبر اور ایک سرخ رومال میں رکھی ہوئی کنجیاں بھجوائی تھیں۔'' پاک ناموں والے پتھر'' میں راوی انہیں کنجیوں سے، زنگ لگے تالوں والے کمرے' کھولتا ہے اور کترنوں کی تہہ میں رکھے ہوئے پاک ناموں والے اس پتھر کو دریافت کر لیتا ہے'' جس کی خاطر خون بہا ہے۔'' اس خاندانی نشان کا ذکر نیر صاحب سے پہلے مجموعے کے پہلے افسانے'' اوجھل'' میں بھی آیا ہے:

''میری روانگی سے کئی دن پہلے جب میرے گلے میں پاک ناموں والا پتھر ڈالا گیا، جو میرے خاندان میں کئی پشتوں سے چلا آ رہا تھا، تو میری بیزاری اور بڑھ گئی۔'' (سیمیا۔ اوجھل، صفحہ ۱۹)

اس خاندانی نشان (جس کا ذکر نیر مسعود کے پہلے افسانے میں آیا تھا) کا پورا ذیلی متن'' وقفہ'' میں موجود ہے، جس کی طرف قدرے واضح اشارے کئے گئے ہیں۔ اور پھر ان اشاروں سے وہ تفصیل مرتب کی گئی ہے جو خود ایک مکمل افسانہ (پاک ناموں والا پتھر) ہے۔

ایک متن کی تہہ سے چھلکتا ہوا یہ دوسرا متن، افسانے کو متن سے ماورئی کسی معروضی صداقت کی ضرورت سے آزاد کردیتا ہے۔ اور افسانے کی ''واقعیت'' اور ''غیر واقعیت'' کی بحث غیر ضروری بلکہ بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے۔

افسانہ سازی کا یہ وہ ہنر ہے جس میں نیر مسعود کا کوئی شریک نہیں۔ وہ ایک افسانے کی تفصیلات/واقعات کو دوسرے افسانے میں ہنرمندی سے اس طرح شامل کرتے ہیں کہ افسانہ خود اپنے آپ میں مکمل ہونے کے باوجود ایک دوسرے متن کی تشکیل میں بھی شریک ہوتا ہے: 'جانوس' میں ایک شخص افسانے کے راوی کو تیس روپے واپس کرنے آتا ہے اور بتاتا ہے کہ وہ یہیں لکھنؤ کا رہنے والا ہے۔ اور یہاں نواب سہراب کی حویلی، اس کے خاندان کی ہے۔ جس میں اس کے والد رہتے تھے۔ پھر ان لوگوں کا وقت بگڑ گیا اور ایک تاجر منظور صاحب نے وہ حویلی خرید لی تھی اور وہ لوگ بے گھر ہوگئے تھے۔ جانوس میں اس مفلوک الحال شخص کی صرف ایک شناخت بتائی گئی ہے کہ اس کا رنگ بہت کالا تھا۔ اب اسی مجموعے کے دوسرے افسانے ''جرگہ'' میں ایک منظور صاحب نے ایک پرانی حویلی خرید کر اسے پھر سے بازتعمیر (Renovate) کے بعد اس میں پہلی دعوت کی ہے۔ اس کوٹھی کے سامنے محمد میاں کے ہوٹل میں، ہوٹل والا ایک شخص سے، جس کا رنگ سیاہ ہے، اس کوٹھی کی بازتعمیر کا حال بیان کررہا ہے۔ اس گفتگو میں سیاہ رنگ والا شخص بتاتا ہے کہ اس کوٹھی کا سامنا ایسا نہیں جیسا کہ اصل عمارت میں تھا۔ اب اس مکالمہ کا بقیہ حصہ سنئے:

''بس ایک ہی دھن تھی کہ حویلی جیسی تھی، ایسی ہی ہوجائے۔''

''مگر سامنا تو ویسا نہیں رہا۔''

''سامنا۔ ویسا نہیں ہے؟''

''لیکن نواب سامنا خراب بھی بہت ہوگیا تھا، اصل کا کچھ پتہ نہیں چلتا تھا، تنگی اینٹیں رہ گئی تھیں۔ مگر ایک بات بتاؤں نواب، اگر آج انہیں ٹھیک ٹھیک معلوم ہوجائے کہ سامنا کیسا تھا تو آج ہی وہ اسے تڑوا کر پھر سے بنوانا شروع کردینگے'' پھر وہ رکا، تھوڑا چونکا، کچھ دیر تک دوسرے آدمی کو ٹٹولنے والی نظروں سے دیکھتا رہا، پھر بولا:

تو تمہیں پتہ ہے حویلی کا سامنا کیسا تھا؟

''مجھے پتہ نہ ہوگا'' دوسرے آدمی نے دھیرے سے کہا اور محمد میاں اچانک افسردہ نظر آنے لگا۔

''سچ کہا' خیر چھوڑو۔ یہ بتاؤ کہیں رہنے کا ٹھکانا ہوا؟ میری مانو تو۔۔۔۔ وہ ٹھٹک کر رہ گیا۔

(عطر کافور۔ جرگہ، صفحہ ۹۹)

سیاہ رنگ والا یہ شخص جسے چائے والا 'نواب' کہہ کر مخاطب کرتا ہے 'جانوس' کا وہی اجنبی ہے جو کانپور سے واپس لکھنؤ آگیا ہے اور جس نے اس افسانے کے ڈاکٹر راوی کو بتایا تھا کہ اس کی آبائی کوٹھی، منظور صاحب نے خرید لی ہے۔ تو یہ اس کے خاندان کی کوٹھی ہے اور اسے ہی پتہ نہ ہوگا کہ اس کا سامنا کیسا تھا؟ 'جانوس' میں سیاہ رنگ والا شخص ڈاکٹر راوی سے کسی معمولی نوکری کی درخواست کرتا ہے کہ اب لکھنؤ میں اس کا کچھ نہیں بچا اور اس کی ماں ایک یتیم خانے میں مری تھی۔ ''جرگہ'' میں معلوم ہوا کہ اس کے رہنے کا کوئی انتظام اب تک نہیں ہوا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں اس نوع کے اشارے رکھے گئے ہیں کہ قاری کو متن کی ساخت کی تہہ میں ایک اور متن کی موجودگی کا احساس ہو۔

افسانہ سازی کا یہ فن کہ ہر افسانہ، کسی دوسرے افسانے سے مربوط ہو، نیر مسعود سے مخصوص ہے۔ اس فن میں سب سے مکمل مثال ''سیمیا'' کے افسانے ہیں۔ اس مجموعے میں بعض کرداروں کے کئی افسانے میں ظہور اور مکانوں اور مناظر کی تفصیل کی تکرار سے قطع نظر ایک واقعہ کی مثال پیش کرتا ہوں:

''اوجھل'' کے ابتدائیہ میں راوی اطلاع دیتا ہے:

''۔۔۔۔اچانک مجھ پر اس گھر میں آنے کے بعد بے دلی کا پہلا دورہ پڑا۔اسی وقت اس کی تیماردار نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔اور میں اس کے ساتھ باہر چلا آیا۔

باہر جب میں اس کی تیماردار سے باتیں کر رہا تھا تو بار بار مجھے احساس ہوا کہ میری گویائی ایک نقص ہے اور وہ مریض کسی ایسی راہ پر جس سے میں واقف نہیں مجھ سے بہت آگے چل رہا ہے۔ (سیمیا:اوجھل،صفحہ۷)

اور افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

''میں نے بولنا چھوڑا ہے دیکھنا نہیں۔''

تقریباً چالیس صفحہ کے اس افسانے کا اختتامیہ پیراگراف۔

''اوجھل جسے کا نقش،میں نے سوچا اور اسی وقت باہر صبح کے پرندوں نے بولنا شروع کیا۔مجھے یقین تھا کہ اگر ذہن پر ذرا سا زور دوں تو مجھے یاد آجائیگا کہ میں نے اس سے پہلے یہ نقش کہاں دیکھا تھا۔لیکن میں نے عہد کرلیا کہ اب سے اپنے ذہن پر زور نہیں دوں گا۔اس وقت سے میں نے بولنا چھوڑ دیا۔ (اوجھل،صفحہ۴۰)

''بارگیر'' کا راوی بتاتا ہے:

''آوازیں مجھ سے سوال کرتی تھیں،جن کا جواب دینے کے لئے مجھے ان سوالوں کی ضرورت نہ ہوتی تھی،بلکہ کبھی کبھی تو میں اس سوال کے بغیر بھی جواب دینے لگتا تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ اس طرح میں کوئی بہت بڑا فرض ادا کر رہا ہوں۔میں ہر طرح اپنی زندگی سے مطمئن تھا۔

لیکن ایک بار اچانک مجھے اپنا بولنا برا معلوم ہونے لگا اور میں جلسے کے بیچ ہی میں خاموش ہوگیا۔کسی نے مجھ سے کوئی سوال کیا جو میری سمجھ میں نہیں آیا۔اس کے بعد میں زیادہ تر سوتا اور خواب دیکھتا رہا۔'' (سیمیا:بارگیر،صفحہ۹۸)

اس مجموعے کے آخری افسانے ''مسکن'' کے آخری حصہ میں مکان میں ایک مریض آگیا ہے،جس کے مکان مالک کے خاندان سے پرانے تعلقات تھے۔لیکن وہ کہیں چلا گیا اور ایک طویل عرصہ کے بعد ان لوگوں کو ملا تو وہ اسے اپنے گھر لائے۔وہ بیمار تھا:

''اور اس کی بیماری کی وجہ کیا ہے؟میں نے پوچھا

''وہ بولتے نہیں''لڑکی نے کہا

''گلے میں کوئی تکلیف ہے؟''

''نہیں انہوں نے خود ہی بولنا چھوڑ دیا۔

''کیوں؟''

''معلوم نہیں''

''ان سے پوچھا نہیں۔''

''کیا فائدہ وہ بولنا ہی چھوڑ چکے ہیں۔'' (سیمیا۔مسکن،صفحہ۲۳۰)

اور اس کے بعد وہ اختتامی پیراگراف جس سے اس افسانوی مجموعے کی ابتداء ہوئی تھی۔اس طرح یہ مجموعہ

اپنی وضع (Structure) کے اعتبار سے اتنا منضبط ہوگیا ہے گویا حضرت جعفر صادق کے مشاہدہ کی تصدیق کر رہا ہو۔ نہ صرف یہ کہ کسی ایک افسانے کے تقریباً تمام جملے پورے متن سے گہرا ربط رکھتے ہیں بلکہ ایک افسانے کا واقعہ/ واہمہ یا ایک کردار یا بیشتر مناظر اور دوسری تفصیلات دوسرے افسانے سے حیرت انگیز طور پر مربوط ہیں۔ اس سے صرف ایک افسانے کی نہیں بلکہ پورے متن کی ایک وضع (Structure) تعمیر ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ نیرّ مسعود مفرد افسانوں کے نہیں بلکہ افسانوی مجموعوں کے افسانہ نگار ہیں۔ یعنی ان کا کوئی ایک افسانہ پڑھا جائے تو وہ مکمل معلوم ہوتا ہے لیکن اسے دوسرے افسانوں کے ساتھ پڑھیے تو ان افسانوں کے درمیان ارتباط کے اتنے پہلو نکلتے ہیں گویا ایک افسانہ مجموعے کے بقیہ دوسرے افسانوں کی اعانت کے بغیر مکمل ہی نہ ہوتا ہو۔

O

نیرّ مسعود کے تقریباً تمام افسانوں میں یہ داخلی ربط اس لئے بھی ممکن ہوا کہ ان کے کل تقریباً پینتیس (۳۵) افسانوں میں گنتی کے صرف چند افسانوں (کتاب دار، اہرام کا میر محاسب، ساسان پنجم اور بڑا کوڑا گھر) کے علاوہ بقیہ تمام متون میں بیانیہ واحد متکلم راوی کے ذریعہ تعمیر کیا گیا ہے۔ ہر افسانے میں قصہ متن کا ایک کردار واقعہ/ بیان کرتا ہے۔ ان تمام راویوں میں پہلی مشترک صفت تو یہ ہے کہ ان میں کسی کا کوئی نام نہیں۔ کبھی نام رکھنے کی ضرورت پڑی تو اسے لوگ اپنے پسندیدہ ناموں (نوروز، نووارد، ساسان پنجم وغیرہ) سے پکارنے لگتے ہیں۔ بیشتر راوی ''میں'' کے ذریعہ اپنا بیان شروع کرتا ہے۔ بعض جگہ راوی بیمار ہے۔ دو افسانوں میں معالج ہے اور بقیہ کسی افسانے میں اس کے پیشے کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ مزید یہ کہ ان تمام افسانوں کے 'راوی' بہت نمایاں طور پر تنہا رہتے ہیں۔ (کسی افسانے میں دوستوں کے ساتھ سیر و تفریح کا کوئی بیان نہیں۔ کہیں کہیں راوی ماضی میں اپنے بعض دوستوں کا ذکر کرتا ہے، مثلاً علام اور بیٹا اور دنبالہ گرد)۔ وہ زیادہ تر تنہا ہوتا ہے اس راوی کو کبھی مکان میں تنہا دیکھا جا سکتا ہے یا پھر بازاروں، میدانوں، ویرانوں اور جنگلوں میں تنہا گھومتا رہتا ہے۔ کہیں کسی افسانے میں اس کے ساتھ کوئی گھومتا ٹہلتا یا سیر و تفریح کرتا نظر نہیں آتا۔ اسی طرح تقریباً ہر راوی کا اپنے والدین سے تعلق ایک ہی نوع کا ہے۔ خصوصاً باپ اپنے بیٹے (راوی) سے انس و محبت کا تعلق رکھتا ہے اور کہیں کہیں اس کی تربیت پر توجہ دیتا نظر آتا ہے۔ (صرف مسکینوں کے احاطہ میں باپ اپنے بیٹے سے اس کی عادتیں بگڑ جانے کی وجہ سے خفا ہے) اور اگر باپ نہیں ہے تو ماں یا خاندان کی کوئی دوسری بزرگ خاتون 'راوی' کا حد درجہ خیال رکھتی ہیں (مراسلہ، بن بست، گنجفہ) اور یہ بھی ایک دلچسپ مشاہدہ ہے کہ کسی افسانے میں یہ 'راوی' ''باپ'' نہیں بلکہ ہمیشہ 'بیٹا' ہے۔ اس طرح نیرّ مسعود کے تمام افسانوں میں 'راوی' کے کردار فکر اور طور طریقوں میں ایک یکسانیت کی صفت/ کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

لیکن جو بات سب سے زیادہ نمایاں بلکہ حیرت انگیز ہے وہ یہ کہ راوی کی داخلی کیفیات کا نہ کہیں کوئی ذکر ہے اور نہ ہی راوی کے مکالموں سے اس کا کوئی پتہ چلتا ہے۔ خصوصاً راوی کے بیانات میں کہیں کوئی جذباتی وفور، کوئی ذاتی (Involvement) ظاہر نہیں ہوتا۔ اس کے ہر بیان یا مکالمے میں جاری نثریہ میں اس کی 'ذات' اس درجہ منہا کر دی گئی ہے کہ اس کا بیانیہ اخبار کی خبر کی زبان معلوم ہوتا ہے۔

اس قسم کے واحد متکلم راوی کے لئے، جس کی نہ کوئی ''شخصیت'' تشکیل دی گئی ہو (یہاں شخصیت سے مراد کردار کی بشری صفات ہیں) اور نہ ہی وہ اپنے بیانیہ میں اپنی داخلی کیفیت یا اپنی پسند و ناپسند کا ذکر کرتا ہو اور نہ ہی بیان میں کسی جذباتی ردِ عمل کا شائبہ ہو، بعض تنقید نگار اس کے لئے ''قواعدی مَیں'' (Grammatical 'I') کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وہ راوی جو متن کی قواعدی ضرورت پوری کرتا ہے اس کے ذریعہ متن کی صرف و نحو متعین کی جاتی

ہے۔ اپنے 'راوی' کو نیز مسعود نے شعوری طور پر بے نام ونشان رکھا ہے اس لئے راوی کے بیانات میں اس کے ''لہجہ'' یا ''اظہار کی کیفیت'' کا کوئی شائبہ نہیں۔ وہ اپنے جذباتی تعلق کو یہاں تک کہ اپنے جذباتی کوائف کو انتہائی معروضی انداز میں ''خبر'' کے طریقے سے بیان کرتا ہے۔ ''وقفہ'' میں اپنے باپ کے مرنے کے اطلاع ان الفاظ میں دی گئی ہے:

''میرا باپ بہت دنوں تک زندہ نہیں رہا۔ آخری دنوں میں وہ زیادہ تر خاموش پڑا رہتا تھا۔ صرف کبھی دھیرے دھیرے کراہنے لگتا لیکن پوچھنے پر کبھی بتاتا نہیں کہ اسے کیا تکلیف ہے۔۔۔۔
جب میں دوڑتا ہوا، اس کے بستر کے پاس پہنچا تو وہ مجھے زندہ ملا۔ مجھ کو دیکھتے ہی اس نے ایک ہاتھ آگے بڑھایا اور میرا شانہ پکڑ کر جلدی جلدی کچھ کہنے لگا۔ اس کی آواز بہت دھیمی تھی۔ میں ٹھیک سے سننے کے لئے اس کے اوپر جھک گیا۔ پھر بھی میری سمجھ میں نہیں آیا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، بہت جھک کر سننے پر صرف اتنا سمجھ میں آیا کہ وہ تتلا کر بول رہا ہے۔ اسی وقت وہ بے ہوش ہو گیا اور اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا۔''

(عطر کافور۔ وقفہ، صفحہ ۱۲۵۔۱۲۴)

اپنے باپ کی موت کا راوی پر گہرا اثر ہوا۔ اور اس کی طبیعت بگڑنے لگی۔ اب اس کیفیت کے بیان میں بھی نہ تو صفات (Adjectives) کا استعمال کیا گیا ہے، نہ ہی دل کی کیفیت کا کوئی ذکر ہے صرف ان محرکات کا تفصیلی بیان ہے' جو راوی پر باپ کی موت کے اثر کے نتیجہ میں ظاہر ہوا۔

''باپ کے مرنے کے بعد میں دیر تک پر سکون رہا۔ میں نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ اس کے آخری انتظامات کے متعلق استاد سے صلاح مشورہ کیا اور ہر بات کا خود فیصلہ کیا، لیکن جب وہ انتظام شروع ہو گئے، تو مرے سر کے اندر کوئی چیز ہلی اور مجھ میں ایک جوش پیدا ہو گیا۔ میں نے اسی جوش میں فیصلہ کیا کہ موت میرے باپ کی نہیں، میری ہوئی ہے۔ پھر یہ فیصلہ کیا کہ باپ بھی میں خود ہی ہوں، پھر مجھ کو یہ دونوں فیصلے ایک معلوم ہونے لگے۔ اور میں نے عجب واہیات حرکتیں کیں۔ صحن سے اینٹوں کے ٹکڑے اٹھا اٹھا کر دوہرے دالان میں پھینکے اور خود کو مخاطب کر کے تتلانا شروع کر دیا۔ میرے باپ کا مردہ نہلانے کے لئے جو پانی بھرا گیا تھا اس میں سے کچھ اپنے اوپر انڈیل لیا اور باقی میں کوڑا کرکٹ ملا دیا۔ اس کے بدن پر لپیٹنے کے لئے جو سفید کپڑا منگایا گیا تھا اسے کھول کر خود کو اس میں لپیٹ لیا اور جب اسے لے کر جانے لگے تو اس میں بھی ایسی رکاوٹیں ڈالیں کہ کئی بار اس کی میت زمین پر گرتے گرتے بچی۔ میں نے اتنا ہنگامہ کیا کہ لوگ اس کے مرنے پر افسوس ظاہر کرنا بھول گئے۔ آخر مجھے زبردستی پکڑ کر واپس لایا گیا اور گھر میں بند کر دیا گیا۔ جہاں روتی ہوئی خستہ حال بڑھیوں کی تسلی آمیز باتیں سن کر مجھے اس قدر غصہ آیا کہ کچھ دیر کے لئے میں اپنے باپ کی موت کو بھول گیا۔ لیکن میں نے ان بڑھیوں پر اپنا غصہ ظاہر نہیں ہونے دیا۔ اور توقع کے بالکل خلاف مجھ کو نیند آ گئی۔

(عطر کافور: وقفہ، صفحہ ۱۲۵)

'وقفہ' میں راوی اپنے باپ کو 'تم' کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور بعض مرتبہ قدرے تحقیری الفاظ (مثلاً ''بڈھے'' یا فعل ''کرتا ہے'') استعمال کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بچپن سے خود راوی کے ساتھ باپ کا رویہ انتہائی نرم رہا۔ بلکہ بقول راوی وہ اسے اپنا خاندانی ملازم سمجھتا تھا۔ اسے بہت برسوں بعد اس کا اندازہ ہوا کہ یہ غالباً میرا باپ ہے۔ لیکن جب

معلوم بھی ہوگیا تو باپ کے احوال/ اعمال کے بیان کا صیغہ تبدیل نہیں ہوتا۔ چنانچہ مذکورہ اقتباس میں ہر جگہ ''ان کے'' کی جگہ ''اس کے'' یا ''اسے'' ہی استعمال ہوا ہے۔ تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ اپنے محترم بزرگ کی وفات کی اطلاع کے لیے مستعمل کلمات کے بجائے باپ کے مرنے کی اطلاع اس طرح دی گئی ہے (اسی بے حوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا) گویا وہ کوئی اجنبی ہو۔ باپ کے جسم کے لئے مردہ نہلانا' اور کفن کے لئے بدن پر لپیٹنے کے لئے سفید کپڑا کے Signifier استعمال کئے گئے ہیں۔ کیا راوی اس سفید کپڑے کا اصطلاحی نام نہیں جانتا؟ لیکن یہ پورا بیان اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ منظر کیمرے کی آنکھ سے دیکھے گئے جاری تشریہ (Running Commentary) کا تاثر دینے لگتا ہے۔ اس لئے اگر اس بیان میں راوی کی جگہ کسی دوسرے شخص کو رکھ کر Pronoun ''وہ'' یا ''اس نے'' کے ذریعہ پورا بیان دہرایا جائے تو شاید ایک لفظ بھی تبدیل کرنے کی ضرورت نہ محسوس ہو۔ اس لئے کہ اس پورے بیان میں بمشکل ہی کوئی لفظ/ جملہ ایسا نکلے جو واحد متکلم راوی کے لئے مخصوص ہو۔ اس طرح 'راوی خود منظر کا حصہ نہیں رہ جاتا بلکہ ایک قدرے بے تعلق ناظر میں بدل جاتا ہے۔ یہی صورت ''بائی کے ماتم دار'' کے اس حصے میں ہے جہاں بائی کی موت پر اس کے بہت سارے رشتہ دار راوی کے سامنے والے مکان میں جمع ہو گئے ہیں (افسانے میں ضمناً یہ اطلاع بھی شامل تھی کہ اس شہر میں اس عورت کا کوئی رشتہ دار نہیں تھا) اور بین کرتے ہوئے اس کے جسم سے زیورا تارتے جاتے ہیں یہاں تک کہ ایک عورت روتی، بین کرتی ہوئی اس پر گر پڑتی ہے اور اس کے سونے کے بندے چرانے کے لئے اس کا کان کاٹ کر اپنے منہ میں رکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سارا منظر 'راوی' اپنے مکان کی بالکونی سے دیکھتا ہے جہاں تک اس مکان میں آنے جانے اور بین کرنے والی عورتوں کی کوئی آواز نہیں پہنچ رہی ہے تو سارا منظر آوازوں کے بغیر صرف خبر کا تاثر دیتا ہے۔ ''ندبہ'' میں قبیلے ایسی زبان میں بین کررہے ہیں جو راوی جانتا ہی نہیں تو اسے معلوم ہی نہیں ہوتا کہ یہ کیا کہہ رہے ہیں۔ ان تمام صورتوں میں آواز/ الفاظ سے منسوب لہجہ اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت بیان کرنا غیر ضروری ہو جاتا ہے۔

ایسا بے نام، جذبہ سے عاری اور اس حوالے سے بے شناخت ''راوی'' صرف نیرّ مسعود کے افسانوں میں ہے۔ اگر اس راوی کی کوئی شناخت قائم بھی ہو سکتی ہے تو صرف ان معاشرتی /تہذیبی حوالوں سے جن کا ذکر افسانے میں راوی کے گھر' محلے اور شہر میں عام معتقدات' معاشرت اور رسوم کے طور پر ہوا ہے۔

واقعہ کی جگہ ''واہمہ'' کی تفصیل سے بیانیہ کی تعبیر خود ''واقعہ'' کی پہلے ''محسوس'' میں تقلیب اور اکثر ایک مبہم، غیر یقینی، بڑی حد تک خارجی حوالوں سے بے نیاز اور بعض جگہ استبعادی زبان میں بیان، ان افسانوں کا راوی (صرف ''میں'') اور اس کا مکمل غیر شخصی بیانیہ، نیرّ مسعود کے افسانوں کے وہ امتیازات ہیں، جن میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ مزید یہ کہ نیرّ صاحب نے جس سوچے سمجھے طریقہ سے افسانے تعمیر کئے ہیں، اس سے ان کے تمام افسانے ایک دوسرے سے مختلف سطحوں پر حیرت انگیز طور پر مربوط ہو گئے ہیں۔ گویا ان کا یہ چالیس سالہ (۱۹۷۱۔۲۰۱۱) تخلیقی سفر یک زمانی (Synchronic) حال ہے' جس میں ارتقاء کے بجائے متون کے درمیان اشتراک اور بیانیہ کے خارجی حوالوں کے بجائے خود اپنی تعبیر کے بیان کی طرف نمایاں مراجعت (Self-Reflection) مرکزی حوالے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

☆☆

محمد حمید شاھد

نیر مسعود کے افسانوں میں ہئیت کی ہیبت کاری

اُردو اَفسانے کی تنقیدی کشاکش سے باہر پڑے ایک بڑے افسانہ نگار نیر مسعود پر ڈھنگ سے بات کرنا یوں آسان نہیں ہے کہ اِس صنف کا ناقد تو اَفسانے کے حوالے سے اُٹھنے والے وقتی رجحانات اور فکری رویوں پر بات کر کے شتابی سے الگ ہو جانا چاہتا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ اس طرح کے فوری وسیلوں اور ہنگامی رویوں سے نیر مسعود کے اَفسانے کا کوئی رشتہ بنتا ہے نہ اِس طرح اُس کے اَفسانے کو سمجھنا ممکن ہے۔ میں نے اِس باب میں پہلے ہی گزارش کر رکھی ہے:

> ''اُس کے ہاں اَفسانہ زندگی کے وسیع وعریض علاقے سے ایک قطعے کی صورت الگ ہوتا ہے' اپنے سارے تہذیبی رنگوں' تحیر اور اُس پُر اسرار خفی کے ساتھ جو متن کے اندر پوری طرح رچا بسا ہوتا ہے۔ ایسی فضا رومان پرستوں کے ہاں ممکن تھی نہ ترقی پسندوں کے ہاں۔ علامت اور تجرید کا ڈھنڈورا پیٹنے والوں کی سانسیں تو دو صفحوں کے اَفسانے ہی میں اکھڑنے لگتی تھیں لہٰذا جو بھید بھنور نیر مسعود کے اَفسانوں کا وصف خاص ہے' ان کے لیے بھاری پتھر ہو جاتا ہے جسے وہ چوم کر چھوڑ دیتے ہیں۔ چوں کہ ہمارے اَفسانے کی تنقید کسی ایک وقت کے مخصوص دورانیے میں ایک ہجوم یا گروہ کے وقتی رجحانات پر مباحث اُٹھانے کی خوگر رہی ہے اس لیے نیر مسعود کے اَفسانے کی بھید بھری فضا اور تہذیبی مہک کے سرمائے کو سمیٹنے والی نثر سے نامانوس رہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نیر مسعود کے اَفسانے ایک پورے تہذیبی علاقے کی دریافت سے متشکل ہوتے ہیں۔ کہانی کا مرکز اس کے ہاں متن کے کسی ایک حصے میں نہیں بلکہ لامرکز میں ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اُس کی کہانیاں پڑھنے کے بعد قاری کا دھیان کسی فکر' خیال یا احساس کے تعاقب میں نکل کھڑا ہوتا ہے، نہ واقعات میں علت ومعلول کے رشتے تلاش کرنے لگتا ہے بلکہ یوں ہے کہ بیان ہونے والے زمانے' دکھائے جانے والے مناظر اور تراشے جانے والے کردار قاری کے وجود کا حصہ ہو جاتے ہیں۔''(۱)

جی، جس قاری کی یہاں بات ہو رہی ہے، وہ ذرا الگ مزاج کا ہے۔ اچھا، اس مزاج کے قاری کو آپ اس نوع کے افسانے سے الگ کر کے دیکھنے کا تصور بھی نہیں کر سکتے جسے لکھنا محض اور صرف نیر مسعود کا وتیرہ ہے۔ جب وہ ''معیاری ادب'' اور ''معتبر قاری'' جیسی اصطلاحات وضع کر رہا ہوتا ہے تو نہ صرف وہ ادب کی ذیل میں بالعموم شمار کی جانے والی بہت ساری تحریروں کو رد کر رہا ہوتا ہے، انہیں ''غیر معیاری'' کے خانے میں بھی رکھ دیتا ہے، انہیں بے حیثیت سمجھتا ہے اور اس طرح کے نام نہاد ادب کے قاری کو ''عام قاری'' کہہ کر اس سے تخلیقی سطح پر کوئی تعلق قائم نہیں کرنا چاہتا۔ میں شاید ذرا ڈھنگ سے نیر مسعود کی بات سمجھا نہیں پایا ہوں۔ کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ اس کے تخلیقی قرینے کو سمجھنے کے لیے

پہلے اُس کے نقطہ نظر کو اُسی کے لفظوں میں سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ نیر مسعود نے یہ باتیں کچھ سوالوں کے جوابات دیتے ہوئے کہی تھیں۔ ایک سوال کے جواب میں اس کا کہنا تھا:

''اصلاً سب سے پہلے افسانہ نگار خود اپنا قاری ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو معتبر قاری جانتا ہے اور اپنے پر دوسروں کا قیاس کر کے سمجھتا ہے کہ جو تحریر اُسے پسند آئے گی اس کو دوسرے معتبر قاری بھی پسند کریں گے۔ بعد میں یوں بھی ہوگا کہ جو قاری اُس کی تحریر کو پسند کریں گے انہیں وہ معتبر اور جو پسند نہیں کریں گے انہیں غیر معتبر سمجھ لے گا لیکن افسانہ لکھتے وقت وہ اپنی، یعنی معتبر قاری، پسند کو نظر میں رکھے گا۔'' (۲)

صاحب، یہ بیان جو میں نے اوپر مقتبس کیا ہے، اگر کسی نے نیر مسعود کے افسانے کو ڈھنگ سے نہیں پڑھا اور اس کا ایک معتبر قاری ہونے کے لیے جن جن کٹھن مقامات سے میں گزرا ہوں، وہاں سے نہیں گزرا، تو ممکن ہے وہ اس میں سے کوئی مضحک پہلو نکال لے کہ اِس میں تو اپنی ڈھب کے قاری کو ہی معتبر مانا گیا ہے۔ ہاں، یہ بیان ایسے ماحول میں مضحک ہوسکتا ہے کہ جس میں ہر لکھنے والا اپنے آپ کو ''معتبر'' سمجھتا ہو۔ خیر، اِس جواب میں ایک سامنے کی بات ہے اور وہ یہ کہ نیر مسعود سب کے لیے نہیں لکھتا صرف اور محض اپنے قاری کے لیے لکھتا ہے۔

یاد رہے، یہاں میں بات افسانے کی کر رہا ہوں، ورنہ نیر مسعود نے اور بھی بہت سی تحریریں لکھ رکھی ہیں۔ میں نے، اس کی افسانے کی تنقید سمیت، ان میں سے کچھ کو پڑھا ہے۔ ان تحریروں سے لطف کشید کرنے یا معنی اخذ کرنے کے لیے، مجھ کچھ زیادہ ردوقبول سے گزرنا نہیں پڑا جتنا کہ اس کے افسانے پڑھتے ہوئے اس کے بیانیے کے آہنگ سے مانوس ہونے کے لیے (کم از کم اس مدت کے لیے کہ جب تک میں ان افسانوں کے ساتھ رہتا) خود کو بدل لینا پڑا ہے۔ اس کے مضامین (۳) اور انیس (۴) پر الگ سے چھپنے والا کام میری نظر میں ہے یہ یقیناً لائق توجہ ہے، اور افسانے کی مختصری تنقید بھی، یہ سب تحریریں کسی الگ یا معتبر قاری کی تلاش میں نہیں ہیں۔ تاہم مجھے نیر مسعود کے افسانوں کے باب میں تسلیم کرنا ہوگا کہ جس نوع کے یہ افسانے ہیں انہیں بس وہی لکھ سکتا تھا اور انہیں ایک معتبر قاری ہی چاہیے۔

نیر مسعود نے ہمیشہ موضوع کے مقابلے میں ہیئت کو اہمیت دی، اور اسی نے اسے بالکل الگ مزاج کا تخلیق کار بنا دیا (۵)۔ جی یہ میں اس کے باوجود کہہ رہا ہوں کہ نیر مسعود نے اپنے ایک مکالمہ میں ''طاؤس چمن کی مینا'' (۶) کے حوالے سے کہہ رکھا ہے کہ یہ بچوں کے لیے ''آخری بادشاہ کی کہانیاں'' کے سلسلہ کی کہانیوں سے پھوٹی اور اس میں اسے لکھنؤ کو لکھنا تھا، اس کی قدیم روایات اپنے قاری تک پہنچانا تھیں اور یہ بھی بتانا تھا کہ بُری شہرت رکھنے والے واجد علی شاہ میں بہت سی خوبیاں بھی تھیں۔ برباد ہونے والے لکھنؤ کی عظمت کا زمانہ نگاہ میں رکھ کر لکھنا اور سلطان عالم واجد علی شاہ اختر، (کہ جس کی ساٹھ کے قریب کتابیں اس کے ابا کے کتب خانے میں موجود تھیں) کی نااہلی اور امور سلطنت سے بے خبری کی داستانوں کو انگریزوں کے کاسہ لیس، ہندوستانی مورخوں کی کارستانی کہہ کر جھٹلانا ہمیشہ نیر مسعود کو محبوب رہا۔ ساگری سین گپتا کو دیے گئے اس انٹرویو میں نیر مسعود کا کہنا ہے اکہ یہ افسانہ لکھنؤ کی بامحاورہ زبان میں لکھا گیا تھا۔ زبان، اُس کے مواد اور اُس کے لکھنے کے بارے میں افسانہ نگار کی دی ہوئی اِن معلومات کے باوجود، جب میں افسانے کو ایک مکمل فن پارے کے طور پر لیتا ہوں، اس کے مجموعی مزاج کو دیکھتا ہوں تو کہنا پڑتا ہے کہ موضوع کے مقابلے میں ہیئت اہم ہو گئی ہے۔ اچھا، اس کا دعویٰ کرنے والے تو بہت ہیں کہ موضوع کو، اور فکر کو کہانی کی بنت میں دبا ہوا ہونا چاہیے، مگر اردو کی کتنی کہانیاں ہیں کہ پڑھ چکنے کے بعد بھی ہم اُن کے موضوع کی طرف نہیں لپکتے اُن کی ہیئت کے اسیر رہتے ہیں؟ میرا خیال ہے، جب آپ ایسی کہانیاں تلاش کرنا چاہیں گے تو نیر مسعود کے سے شاید ہی نظر آئیں گے۔ نیر مسعود کے لگ بھگ

سارے ہی افسانے ایسے ہیں جن کے موضوعات اوران کے بیانئے میں بہتی فکریات کو، (اگر کہیں وہ ہے) تو ڈھنگ سے آنکا جا سکتا ہو۔

کوئی بھی کہانی کہنے کے لیے عام طور پر اسے ''راوی کردار'' ہی محبوب ہوا ہے، ایک معتبر راوی، جو کہانی کے وجود میں اُتر کر وہ سب کچھ سوچ اور کر سکتا ہے، جو خود افسانہ نگار کے اپنے مطالعے، مشاہدے اور تخیل کا شاخسانہ ہوتا ہے۔ افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' سے ہی ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس کے بارے میں خود افسانہ نگار کا یہ کہنا تھا ''اس کا راوی یقیناً وہ نہیں ہے جو دوسری کہانیوں کا ہے:

> ''لکھنو میں میرا دل نہ لگنا اور ایک مہینے کے اندر اندر بنارس میں آرہنا، ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنو کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکار کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا، گوروں کا طیش میں آکر داروغہ نبی بخش کو گولی مارنا، یہ سب دوسرے قصے ہیں، اور ان قصوں کے اندر بھی قصے ہیں''(۷)

اس کہانی میں، بہت کچھ وہ ہے جو تاریخ سے اخذ کیا گیا ہے۔ مینا، مینا کا چرایا جانا اور پکڑے جانا، داروغہ نبی بخش کا مارا جانا، پرندے رکھنے کے لیے بہت بڑے پنجرے کا بنوایا جانا یہ سب مطالعہ ہے مگر یہ افسانے کی ہیئت میں ڈھل کر محض مطالعہ اور تاریخ نہیں رہ جاتی۔

اچھا، یہیں کہتا چلوں کہ ماجرا کہنے کو جس قسم کا راوی کردار نیر مسعود کو محبوب ہوا ہے اس کے لیے یہ دوسری نوع کے قصے بہت کم لائق اعتنا ہوئے ہیں کہ اس کی اپنی ساری توجہ ان بے حیثیت ہو جانے والے قصوں کے اندر رزواں قصوں نے کھینچ رکھی ہے۔ اندر والے ان قصوں کا بھی عجب قصہ ہے۔ بظاہر دیکھی بھالی زندگی مگر ساتھ ہی ایک سرسراتا سرکتا ہوا بھید اور ماورائے قیاس علاقے سے وابستہ ہو جانے کی تاہنگ۔ مجھے نہیں معلوم کہانی لکھنے سے پہلے نیر مسعود نے ان افسانوں کے سانچے یا نقشے بنائے تھے، ان تفصیلات کو سوچا تھا، جن سے یہ واقعات متشکل ہوئے یا ان جزئیات کو ذہن میں مرتب کیا تھا، جو کسی بھی واقعہ کی تفصیلات کو فکشن کے بیانیہ میں ڈھال رہی ہیں۔ مجھے نیر مسعود اس قبیل کے افسانہ نگاروں میں سے لگتا ہی نہیں جو فقط کہانی کے پہلے جملے کے انتظار میں رہتے ہیں اور جوں ہی وہ جملہ لکھ لیتے ہیں، کہانی، خود ان کی انگلی تھام کر رواں ہو جاتی ہے۔ نہ مجھے وہ ایسے افسانہ نگاروں میں سے معلوم ہوتا ہے جو ایک خیال جھپاکے کو لے کر کہانی بنا لیا کرتے ہیں، یا جہاں انہیں پہنچنا ہوتا ہے کہانی کو وہاں سے آغاز دے کر سارا ماجرا اوندھا لیا کرتے ہیں۔ کہانی لکھنے کے یہی معروف چلن ہیں مگر ہو نہ ہو نیر مسعود پہلے کہانی کا ایک خاکہ بناتا ہے خواب میں یا لکھ کر، ایک صفحے کا نہیں یہ خاکہ بھی کئی صفحوں کا ہوتا ہوگا۔ میں نہیں کہتا کہ کہانی مکمل ہونے کے بعد بھی وہ ویسی ہی ہوتی ہوگی جیسا کہ اس نے خاکہ بنایا ہوتا ہے تاہم اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جس طرح سہج سہج وہ لکھتا ہے، سوچ سوچ کر واقعہ آگے بڑھاتا ہے، تفصیلات بیان کرتا اور ان کی جزئیات کے قدرے نامانوس پہلوؤں سے بیانیہ میں جادو سا بھرتا ہے، اس سے کہانی میں وہ تندی اور اکھڑ پن کہاں رہتا ہوگا، جو کہانی کو کہیں اور لے چلے، جی میں کہانی کی جس تندی اور تانت کی بات کر رہا ہوں، وہ اس رواں زندگی سے پھوٹتی ہے جس کے ہم مقابل ہو رہے ہوتے ہیں۔ مگر یوں ہے کہ افسانہ نگار کی منصوبہ بندی اس کے امکانات معدوم کر دیتی ہے۔

صاحب، یہ جو میں نے ایسا کہا ہے تو اس لیے کہ جس ہیئت کو وہ مانتا ہے، اس کے بھید میں پوری طرح نہیں جان پایا ہوں، تاہم رہ رہ کر میرا دھیان امام جعفر صادق اور جابر بن حیان کی اس بحث کی طرف جاتا رہا ہے جس کا ایک ٹکڑا

نیر مسعود نے اپنے افسانوں کے مجموعہ ''سیمیا'' کے آغاز میں ہمارے پڑھنے اور اپنے اپنے ظرف کے مطابق معنی اخذ کرنے کے لیے یہ بطور مقدمہ (۸) دے دیا ہے۔

جعفر صادق نے کہا تھا:

''اے جابر! آیا تم دیوار کے اوپر یہ نقش دیکھ رہے ہو اور مشاہدہ کر رہے ہو کہ یہ ایک منظم ہندسی شکل ہے؟ تم اس نقش کے مشاہدے سے لذت حاصل کر رہے ہو لیکن اس لیے نہیں کہ تم علم ہندسہ سے واقف ہو۔۔۔ بلکہ اس وجہ سے کہ تم اسے منظم پا رہے ہو، کہ یہ ایک مکمل نقش ہے، ۔۔۔ جو لوگ علم ہندسہ سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے وہ بھی اس نقش کو دیکھ کے محظوظ ہوتے ہیں۔ کیوں کہ اسے منظم اور کامل پاتے ہیں۔۔۔ اگر یہ نقش، جسے میں اور تم دونوں دیکھ رہے ہیں، غیر منظم ہوتا۔۔۔ تو کیا اس صورت میں بھی ہم اسی طرح اس کے مشاہدے سے محظوظ ہو رہے ہوتے؟''

جابر بن حیان کا جواب تھا:

''نہیں''

''سیمیا'' کے افسانے پیش کرتے ہوئے عین آغاز میں یہ جو مکمل نقش کا حوالہ آیا ہے اس کی بابت میں نے ایک تو اپنے تئیں یہ گمان کیا کہ ہو نہ ہو افسانہ نگار نے اپنے افسانوں کے لیے ہمیشہ مکمل نقش سوچے ہوں گے: افسانہ لکھنے سے پہلے ان کے مکمل نقوش۔ اور ساتھ ہی دھیان میں اسی کتاب والے نام کے افسانے ''سیمیا'' (۹) کا درشت آنکھوں والا وہ بچہ آ گیا ہے جس کے دونوں ہاتھ غائب تھے۔ ہاتھوں کے بغیر پیدا ہونے والے اسی بچے کے لیے افسانے کے راوی کردار نے دیوار پر ہاتھوں کے نقش بنا رکھے تھے۔ بچہ دیوار کے ساتھ چپک کر کھڑا ہو جاتا تو نقش کے سیاہ ہاتھوں کی جڑیں ٹھیک اس کے کندھوں سے مل جاتیں۔ گویا نقش مکمل ہو جاتا۔

تاہم واقعہ یہ ہے کہ بہت جلد یہ کہانی بھی اِس قول کے ہندسی سانچے سے الگ ہو کر افسانہ نگار کی اپنی طے کی ہوئی ڈگر پر چل نکلتی ہے۔ کہانی کے وسط سے کچھ پہلے یہ نقش پہلے کی طرح پھر ادھورا رہ جاتا ہے۔ نیر مسعود کی کہانی کا محض یہ ایک پڑاؤ ہے کہ اس میں وہ ایک غرقاب دوشیزہ، اور اس کی علامتی قبر کے علاوہ سیاہ کتا اور اس کا مالک بھی داخل ہو چکے ہیں جو کہانی کو ایک نئی ڈگر پر ڈال دیتے ہیں۔ اب اس کہانی کا حصہ ہے ایک مردہ میدان اور اس کی ویرانی، ایک مکان جس کی ایک دیوار پر ہاتھوں کا نقش تھا اور جس کے دور افتادہ حصوں میں اس کا سامان ٹٹولا گیا تھا، جی وہی مکان جو کہانی کے اس راوی کو چھوڑ دینا پڑا کسی کو اپنا مالک جان کر، افسانہ یہ نہیں بتاتا کہ کتے کے مالک کو راوی کردار نے اپنا مالک کیوں کہا۔ بس، وہ اس کے پیچھے پیچھے چپکے سے چلتا رہا۔ اس افسانے میں وہ محل بھی ہے، جو کہانی کا اہم پڑاؤ بنتا ہے، ۔ وہ محل قدیم نہ تھا، دِکھتا قدیم تھا۔ زمین میں دھنسے چلے جانے کا احساس دلانے والا مگر عجب طرح کے بھید اچھالنے والا۔ حتیٰ کہ کہانی میں سیمیا کا وہ نسخہ سامنے آتا ہے جس میں ایک ہڈی کو فضا میں لہرانے سے بادل امنڈ کر آتے اور پانی برسا کر نکل جایا کرتے ہیں۔

یہ ایسی کہانی نہیں ہے جسے زندگی کی ایک قاش کہا جائے، کہ اس ایک قصے میں کئی قصے ہیں۔ معذور بچہ جان دے دیتا ہے تو ایک قصہ مکمل ہوتا ہے۔ جس دوشیزہ کا کوئی تعاقب کر رہا تھا، خاکستری پھولوں والے درخت کے نیچے بیٹھے گاؤں والوں کو ملنے والی، وہ اس پار جانے کی للک میں پانیوں کا رزق ہوگئی اور اس کا غرقاب بدن نہیں ملا مگر اس کی علامتی قبر بنالی گئی تو ایک اور کہانی بھی مکمل ہوگئی۔ جب سیاہ کوا، سیاہ بلی اور سیاہ بلی، سیاہ کتے کا رزق ہوگئی اور وہ ہڈی حاصل کر لی

گئی جسے فضا میں لہرانے سے بادل پلک جھپکنے میں افق پر ظاہر ہوتا اور سروں کے اوپر سے برستے ہوئے گزرتا تھا۔ پھر مرنے سے پہلے پاگل ہو جانے والے کتے کی لگائی ہوئی کھرونچ کے بعد کتے کے مالک کا تپ سے نڈھال ہو کر مر جانے سے بھی ایک اور کہانی مکمل ہو جاتی ہے۔ کوئی نقاد چاہے تو اس افسانے کے ہر پڑاؤ سے کچھ نہ کچھ معنی اخذ کر سکتا ہے، میں بھی ایسا کر سکتا ہوں، مگر کروں گا نہیں کہ ٹکڑوں میں بٹے یہ معنی زندگی کی کسی ایک تفہیم کا دروازہ بہ مشکل ہی وا کر پائیں گے اور اس لیے بھی کہ افسانہ پڑھتے ہوئے میرا دھیان اس طرح کے جتن ایک طرف رکھ دیتا ہے کہ جو چیز پڑھنے والوں کو اپنا اسیر رکھتی ہے وہ اس کی ہیئت ہے۔ جی، اس ہیئت کو سمجھنے کا ایک قرینہ تو خود افسانہ نگار نے بھی ہمیں سجھا رکھا ہے، لیجئے میں افسانہ نگار کا بیان ہو بہ ہو نقل کرتا ہوں، کہ اس سے اس کے ہاں لائق اعتنا ہو جانے والی ہیئت کی ہیئت خود بہ خود جھلک دینے لگی ہے:

> "۔۔۔محراب کی صفت [۔] یہ ہے کہ پوری عمارت مٹ جائے گی، محراب اپنی ساخت کی وجہ سے باقی رہ جاتی ہے۔ تو لکھنؤ میں تنہا کھڑی ہوئی محرابیں اسی زمانے میں بہت تھی، اب تو کم ہیں۔ اور اس طرح کے مکان بہت دیکھے میں نے، اور آپ کو وقت ملے گا تو نکلیے گا میرے ساتھ، تو آپ دیکھیے گا کہ محراب ہے اور کئی فرلانگ ادھر ادھر چھوٹے بڑے دیواروں کے لکھوری اینٹوں کے، جن کو ہم غور سے دیکھیں تو پوری حویلی کا نقشہ ذہن میں آجائے گا کہ وہ کیسی ہوگی۔ اور پھر فطری طور پر یہ خیال آتا ہے ذہن میں کہ کس طرح جب اس کی اصل شکل ہوگی تو کیسی ہوگی اور اس کے رہنے والے کیسے ہوں گے۔ [۔] تو وہ سب چیزیں جو پس منظر میں تھیں اور وہ چیزیں جو میرے سامنے آئیں اور میرے سامنے ختم ہو گئیں یہ سب پھر آکر مجتمع ہو جاتی ہیں محراب، دالان، راہداری، اور ایسی باتوں میں۔۔۔"(۱۰)

تو یوں ہے کہ نیر مسعود کے افسانے کی ہیئت بھی لگ بھگ اسی طرح کے اجزاء سے متشکل ہوتی ہے بہت سے ماضی سے، جی، محراب کی طرح باقی رہ جانے والے مگر بوسیدگی اچھالنے والے ماضی سے اور برتے ہوئے اس زمانے سے جو معدوم ہو گیا ہے مگر پھر بھی موجود ہے کچھ کچھ ظاہر ہوتی لکھوری اینٹوں سا۔ اس ہیئت کے اجزائے ترکیبی میں اس بیان کو منہا نہیں کیا جا سکتا ہے جس میں بہت کچھ لکھا جاتا ہے اور پھر بھی احساس رہتا ہے کہ بہت کچھ محض احساس کی سطح تک کہانی کے اندر سے اگنے کے لیے رکھ دیا گیا۔(۱۱)

نیر مسعود کے خاکے اگر آپ نے پڑھ رکھے ہوں گے، جی "ادبستان" (۱۲) کے ذریعہ سامنے آنے والے چند شخصی خاکے، تو میری طرح آپ نے سوچا ہوگا کہ ان میں سے کچھ کو تو افسانے کی ذیل میں بہ سہولت رکھا جا سکتا تھا۔ کیا ہوا نام حقیقی شخصیات کے تھے، مگر جس طرح انہیں لکھا گیا تھا فکشن کی زبان میں اور اختصار کے ساتھ، وہ افسانے ہی تھے۔ رشید حسن خان والا خاکہ، ڈاکٹر کیسری کشور والا اور دوسرے۔ خیر، میرا دھیان ان خاکوں کی طرف یوں گیا کہ ان کی طوالت مناسب رہتی ہے۔ اتنی، کہ جتنی کسی افسانے کی ہو سکتی ہے۔ خاکے میں شخصیت کا جادو واقعہ کے بہاؤ کے زور پر چلتا ہے، بالکل اسی طرح کرداروں اور واقعات کو افسانے میں برتا جاتا ہے۔ ان خاکوں میں فرد کی زندگی کا ایک معنوی دائرہ مکمل ہو جاتا ہے، افسانے میں کہانی بھی تو ایک دائرہ مکمل کیا کرتی ہے۔ اور آخر میں یوں ہوتا ہے کہ ایک مانوس فضا میں رہتے ہوئے آدمیت کی توقیر میں کچھ اور اضافہ ہو جاتا ہے یا زندگی کی کوئی نئی جہت کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ نیر مسعود کے افسانے کا یہ وظیفہ نہیں ہے۔ اس کے افسانے کی ہیئت بھی بالکل مختلف ہے اور فضا بھی۔ بلکہ بالعموم یہ انوکھی فضا بندی ہی ہے جو اس کے افسانے کی ہیئت کو موضوع سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ اس کا طاقت ور تخیل، اس کے راوی کردار کو اپنی

مانوس زمین سے اٹھا کر ایک بھید بھری فضا میں پہنچا دیا کرتا ہے۔ مثلاً دیکھیے ''سیمیا'' (۱۳) کا راوی کردار جس مکان میں رہ رہا ہے، یا پھر جہاں اسے یہ مکان چھوڑ کر رہنا پڑا ہے وہ کتنا نامانوس ہو گیا ہے۔ یا پھر افسانہ ''اوجھل'' (۱۴) کے واحد متکلم کو ایک مانوس فضا چھوڑ کر جس طرح کے مکانات میں اپنے خوفوں اور خواہشوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلنا ہوتی ہے، یہ سب کچھ الجھیانے کا ایسا عمل ہے جس میں سے ماورائیت کا عنصر جھلک دینے لگتا ہے۔ ''اوجھل'' میں جنس، خواہش کی شدت کی تطہیر کا وسیلہ ہو کر ایک الگ طرح کا مزا دیتی ہے۔ عمر میں دو سال بڑی عورت کا بھر پور جسم، جو ایک رشتے میں ہمارے راوی کی خالہ ہوئی، بزرگانہ انداز میں ملنے والی، مگر اپنے نہائے ہوئے بدن سے اپنا قصہ کہنے والے کے بدن کے اندر خواہش کی شدت رکھ دینے والی، حالاں کہ یہی راوی اسی خالہ کو مخاطب کرتے ہوئے اس کی بڑی عمر کو دھیان میں رکھتا ہے اور آپ آپ کر کے مخاطب کرتا ہے (۱۵)۔ کہانی میں یہاں تک فضول عورتوں سے بھرا ہوا گھر ہے، لہذا ماحول اجنبی نہیں لگتا، جب خواہش ''کوئی دیکھ لے گا'' کی تکرار سے مات کھاتی ہے تو وقت کی وہ رفتار جو مکانوں کے اندر ہے، اس وقت کی رفتار سے مختلف ہوتے محسوس کی گئی ہے، جو باہر رواں دواں ہوتا ہے۔ بلکہ ''میں'' کا یہ کردار تو اس یقین کا اظہار بھی کرتا ہے کہ ایک ہی مکان کے مختلف حصوں میں وقت کی رفتار مختلف ہو سکتی ہے۔ ایک مکان سے نکلنے کے بعد اور دوسرے مکان تک پہنچتے ہوئے ماحول الجھیانے، اس میں بھید بھرنے اور قاری کے تجسس کو بڑھانے کے عمل میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس باب میں افسانہ ''اوجھل سے یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

> ''دوسرے دن میں ایک اور مکان کے سامنے کھڑا ہوا تھا۔ اس کا دروازہ بھی بند تھا لیکن مجھے ایسا محسوس ہوا کہ وہ کسی کھلی ہوئی بے باک آنکھ کی طرح میری آنکھوں کو گھور رہا ہے۔ کچھ دیر بعد میں اس مکان کے اندر گھوم رہا تھا۔ مجھے اس کے ایک حصے میں جاتے ہوئے ایک جگہ خوف کا احساس ہوا۔ اب مجھے دوسرے احساس کا انتظار تھا اور یہی ہوا کہ مکان کے ایک اور حصے میں پہنچ کر مجھے محسوس ہونے لگا کہ میری کوئی بڑی لیکن نامعلوم خواہش پوری ہونے کو ہے'' (۱۶)

افسانے کے آخر تک پہنچتے پہنچتے یہاں بھی کئی کہانیاں مکمل ہوتی ہیں۔ کئی مکان بدلتے ہیں۔ خواہش اور خوف کے کئی تجربے ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مقام آ جاتا ہے کہ افسانے کا راوی بولنا ترک کر دیتا ہے۔ اس کا بستر خوف کے ٹھکانے کے اوپر ہے اور اسے گمان ہے کہ جہاں خوف ہے اس کے پاس ہی کہیں خواہش کا ٹھکانا بھی ہے۔ یا پھر شاید خوف اور خواہش کا ایک ہی ٹھکانا ہے۔ جب تک اس کی تیمار دار کو اس سے ملایا جاتا ہے، تب تک وہ خوف اور خواہش کے اصل ٹھکانوں کو شناخت کر چکا ہوتا ہے۔ ایسے میں وہ خواہش اور خوف کے ٹھکانوں کو ذہن میں رکھ کر اس بات کا اہتمام کرتا ہے کہ اپنی حفاظت بھی کرے اور اپنی تیمار دار کی بھی۔ میں نے یہ جملے پڑھے تو متن سے معنی بھی چھلک پڑے تھے مگر جب میں نے انہیں افسانے کے پورے متن سے جوڑنا چاہا تو اس افسانے کی شاندار ہیئت کے مقابلے میں بہت ہیچ لگے تھے۔

نیر مسعود کے افسانوں کے کردار، اپنی لیے ڈھالی جانے والی فضا میں پہنچ کر ویسے نہیں رہتے جیسا کہ وہ عام زندگی میں ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں، افسانہ نگار کا بیانیہ انہیں مختلف کر دیتا ہے، عجب طرح کا مختلف کہ بظاہر وہ ویسے ہی ہوتے ہیں جیسا کہ کوئی عام زندگی میں ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے مگر بیانئے کی بنت کے اندر اس میں ایک عجب داخل ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ افسانہ جسے نیر مسعود نے لکھ کر اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا ''نصرت'' (۱۷)، اسے دیکھیے، اس میں بھی نسائی کردار ہیں، عام طرح کے نسائی کردار مگر وہ مختلف بھی ہیں۔ کہانی کا ایک دائرہ مکمل کرنے والی اس بدکار عورت کو دیکھیے، کہ جس کے قصے کو افسانے کے آغاز میں رکھا گیا ہے۔ کتنا عام سا کردار ہے۔ بے توقیر اور بے وقعت ہو جانے والی عورت

کا کردار، جس پر بدکاری کی تہمت ہے۔ مگر جس طرح اس بدکار عورت کا قضیہ بڑوں کے سامنے لایا جاتا ہے۔ اس کی تفصیلات کو کئی جزئیات سے گوندھا جاتا ہے، فضا بوجھل بنتی ہے، بدکار عورت پانی کا گلاس خالی کرتی ہے، راوی کا دھیان بڑوں کی گفتگو سے ہٹتا ہے اور اس قضیے کے بیان میں رخنے پڑتے ہیں، اس سے ایک اور طرح کی بدکار عورت وجود میں آتی ہے۔ بعینہ دوسرا انسانی کردار، جو دراصل کہانی کے مرکز میں ہے، یعنی ''نصرت'' وہ بھی وہ نہیں رہتا جیسا کہ اس طرح کی لڑکی کو ہونا چاہیے۔ وہ لڑکی جس کے پاؤں ایک گاڑی کے ٹائروں تلے کچلے گئے تھے۔ جی، وہی نصرت جو چھوٹی پتیوں والے پرانے درخت تلے بیٹھی تھی اور جس کی زندگی میں غم خواری کا ایک ایسا دن آیا تھا جو اسے نہیں بھول سکتا تھا۔ کانچ کے اس گلاس کے ٹوٹنے کے بعد بھی نہیں کہ جس میں بدکار عورت نے پانی پیا تھا، یا پھر کہانی کے راوی کردار نے اس بغلی دروازے کے دونوں پٹ مضبوطی سے آپس میں ملا دیئے تھے، جس کے باہر وہ بیٹھی ہوئی تھی: سیاہ اوڑھنی کے نیچے مسخ ہو چکے پیروں والی نصرت۔

افسانہ ''مار گیر'' (۱۸) کا مار گیر اگرچہ کہانی کا سب سے زیادہ توجہ پانے والا کردار ہے مگر وہ کہانی کا راوی نہیں ہے۔ اس کا راوی تو اسی مار گیر کا بعد میں مددگار ہو جانے والا ''میں'' ہے جو قصے کو بیان کرتے ہوئے اس میں بھید بھرائی کر رہا ہوتا ہے۔ یاد رہے افسانہ ''سیمیا'' کا واحد متکلم وہ مکان چھوڑنے پر مجبور ہوا جسے وہ اپنا مکان کہتا تھا، تو دریا کے نامانوس کنارے پر ایک اور مکان کا سیاہ ہیولا دکھائی دے رہا تھا، جس کے اندر بھی اندھیرا گھسا ہوا تھا۔ بڑے دروازوں والا، اوپر کو چڑھتے زینوں والا، جس میں ایسا بوسیدہ بُرج تھا جس کے دروں کو لکڑی کے نئے پرانے تختے لگا کر بند کر دیا گیا تھا، وہ تختے چلتی ہوا کے ساتھ بجتے تھے۔ اور ہاں اس میں اس محل کا بھی ذکر تھا جو بعد میں کہانی میں ایک کردار کی طرح در آیا تھا، وہ جو بوسیدہ نہ تھا مگر یوں لگتا تھا کہ بوسیدہ ہو گیا تھا یا شاید وہ بنایا ہی بوسیدہ گیا تھا، زمین میں دھنستا ہوا محل۔ یاد کیجئے کہ افسانہ ''اوجھل'' کے مرکزی کردار ''میں'' کو بھی اپنا گھر چھوڑ دینا پڑا تھا، اور اب میں مار گیر کا ذکر کر رہا ہوں تو بتا تا چلوں کہ اس کا راوی کردار بھی ایک مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا تھا۔ مکان پیچھے رہ گیا، نئی بستیاں پیچھے رہ گئیں اور جنگل سامنے تھا۔ آپ نے دیکھا ہر کہانی میں واحد متکلم ہے، گھر سے دور ہو کر کہانی کے قضیے سے نمٹنے والا۔ ''مار گیر'' یوں مختلف ہے کہ اس میں جنگل در آیا ہے تاہم ایسا نہیں ہے کہ اس میں بھید بھرے مکانوں کا ذکر سرے سے موجود نہیں ہے۔ جب سامنے جنگل تھا تو مار گیر کا ''میں'' ذہن پر زور ڈال ڈال کر پیچھے رہ جانے والے اپنے مکان کے بیرونی کمرے میں سجے نوادر کی بابت سوچ رہا تھا، دھات کا شیر جو پچھلی ٹانگوں پر کھڑا دھاڑ رہا تھا، سرخی مائل سیاہ مسالے کا بنا ہوا گھوڑا جس کے ہاتھ میں اب تلوار تھی نہ ترازو، سامنے کی دیوار والا ٹکڑا، جو ذرا سا چھونے سے ہلنے لگتا اور رینگتا ہوا معلوم ہوتا اور وہ چھوٹا سا محل: محرابوں، ستونوں اور برجوں والا۔ گر کر کھنڈر ہو جانے والے کسی بڑے محل کا چھوٹا نمونہ یا پھر اس کی یادگار۔ تو یوں ہے کہ عمارت اور اس کا نوادر والا کمرہ اس کہانی میں بھی کردار بنتے ہیں۔ بھید بھرے کردار۔ اس بھید کا ایک اور حوالہ نوادر والے کمرے کا آخری اضافہ وہ محمل ہے جسے ایک وحشی سا شخص وہاں لایا تھا، کہانی کے ''میں'' نے اسے اپنی یادداشت کا آخری اضافہ کہا ہے کہ یہ وقوعہ اس کے ہوش سنبھالنے کے بعد کا تھا۔ محمل لانے والے شخص کی شروع میں خوب خاطر تواضع ہوئی مگر بعد میں وہ رسوا کر کے نکالا گیا، کیوں؟ اس طرح کے سوالات کا نیر مسعود کے افسانوں میں کوئی جواب نہیں رکھا جاتا، بلکہ یوں ہے کہ اس طرح کے سوالات کے جوابات رکھنا ان افسانوں کی سرشت میں رکھا ہی نہیں گیا ہے۔

ماجرا کہنا اپنی پوری جزئیات کے ساتھ، اور کہانی کے اندر سے ایک اور کہانی کو آغاز دے کر اس میں ایک الگ طرح کی فضا بنا لینا نیر مسعود کے محبوب قرینوں میں سے ہے، سو یہاں بھی یہی ہوا ہے۔ رنگ برنگے کیڑوں کا ذکر۔ سانپوں اور اژدہوں کا کاٹنا۔ زہر کا اپنا اثر دکھانا۔ شکار کا تڑپنا۔ سانپوں کے سروں کو کچل دیا جاتا۔ آدمیوں کا مر جانا یا بچ

نکلنا۔ عجب طرح کی خوشبوؤں کا اٹھنا۔ زہرہ مہرہ سے علاج جسے بدن کا زہر چڑھ جاتا ہے، آدمیوں کی زندگیاں بچانے والے زہرہ مہرہ کا آخر میں گم ہونا۔ ہجوم کا مار گیر کی طرف بڑھنا۔ ''مار گیر مار گیر'' کی سرگوشیوں کا اٹھنا اور اس کے آنے پر سب کا دم سادھ کر دیکھنا۔ مار گیر کا کہانی کے آخر میں مکان کے اندرونی حصوں میں، انہی سانپوں کے بیچ مردہ پایا گیا تھا، جن کے کاٹے کا وہ علاج کیا کرتا تھا:

''خالی بستر کے قریب فرش پر مار گیر پڑا ہوا تھا۔ اس کا ایک ہاتھ آگے کو بڑھا ہوا تھا، دوسرا ہاتھ بستر کو اس طرح دبوچے ہوئے تھا کہ آدھا بستر نیچے کی طرف ڈھلک آیا تھا۔''(۱۹)

میں نہیں سمجھتا کہ پہلے کوئی موضوع سوچا گیا اور پھر اس افسانے کا ابتدائی نقشہ بنایا گیا۔ یہ نقشہ بنانے والی بات بھی میں نے نیر مسعود سے لی ہے۔ اچھا، یہ بھی نہیں کہوں گا کہ اس افسانے میں کسی موضوع کو برتا نہیں گیا تاہم یہ ماننا ہوگا سارے ماجرے میں، اور قصوں کے اندر قصوں میں، اس کی تفصیلات میں اور دور تک لے جاتی جزئیات میں، کوئی موضوع مضبوطی سے قائم نہیں کیا گیا ہے۔ کہانی پڑھتے ہوئے محسوس تو ہوتا ہے کہ کچھ کہا جا رہا ہے، بہت اہم موت اور زندگی جیسا، مگر علت اور معلول کا جر متن کے بیچ رواں قصوں سے سانپ کی طرح سرک کر کہیں نکل جاتا ہے۔

''گنجفہ''(۲۰) کی کہانیوں میں بھی اس تخلیقی چلن کو نہیں بدلا گیا۔ راوی کردار بدستور موجود ہے اور گھر کا چھوڑا جانا، اس کا بدلنا یا کسی بوسیدہ گھر کا بیان یہاں بھی افسانوں کے متن کا حصہ ہوتا رہا ہے۔ اگرچہ افسانہ ''بڑا کوڑا گھر''(۲۱) پڑھنا آغاز کرتے ہیں تو لگتا ہے کہ اس چلن کو بدل لیا گیا ہے؛ کہ افسانہ واحد غائب کی زبانی روایت ہوتا ہے اور لگ بھگ سوا نو صفحے اسی قرینے سے مکمل ہوتے ہیں مگر اگلا دو تہائی بیانیہ افسانہ نگار نے اپنے محبوب ''راوی کردار'' ہی کے وسیلے سے ہم تک پہنچایا ہے۔ اس افسانے میں بس اتنی گھر سے دوری ہے کہ جنتی بیگ صاحب کے لیے شاہی زمانے کی ایک عمارت میں واقع بڑے کوڑا گھر سے متعلق پرانے اور بوسیدہ کاغذات کی فہرست بنانے کے لیے درکار تھی۔ بیگ صاحب راوی کردار کے مالک تھے، جو بڑے کوڑا گھر والے راستے سے دفتر آئے، ٹھنڈی تھی مگر پھر بھی پانی کا بھرا ہوا گلاس پیا اور بریف کیس کے کھٹکوں کو کھولتے بند کرتے مر گئے، بالکل اس کی آنکھوں کے سامنے۔ یہ پہلی بار تھی کہ اس نے کسی کو مرتے دیکھا تھا۔ ''آزاریاں''(۲۲) میں یوں ہوا ہے کہ کہانی کا راوی کردار گھر بدر نہیں ہوا باپ کا گھر اس کی بہن کو چھوڑنا پڑا ہے، وہ بہن کہ جس سے سارے ناطے توڑ لیے گئے؛ یوں کہ ایک مدت بعد ملنا بھی خواب میں ملنے کا سا ہو جاتا ہے۔ تاہم ''مسکینوں کا احاطہ''(۲۳) کے ''میں'' کو گھر چھوڑنا پڑا اور ایسی فضا کا ناقابل یقین حد تک طویل عرصہ کے لیے حصہ ہونا پڑا ہے جس نے کہانی کو اس دھج کا افسانہ بنا دیا جیسا کہ نیر مسعود نے اسے بنانا چاہا۔

افسانہ ''دست شفا''(۲۴) کو بھی نیر مسعود کا محبوب راوی، روایت کر رہا ہے۔ وہی، جسے ہم راوی اور کہانی کے ایک کردار کے طور پر نہ صرف لگ بھگ نیر مسعود کے ہر افسانے میں شناخت کر چکے ہیں، اس سے مانوس بھی ہو چکے ہیں۔ بتا چکا ہوں کہ افسانہ نگار نے اپنے اس محبوب راوی کا یہ مقدر بنا رکھا ہے کہ اسے بہ ہر حال ایک نہ ایک روز اپنے گھر کو چھوڑنا ہوگا اور ایک الگ طرح کی مشقت میں پڑنا ہوگا۔ سو، اس افسانے کا راوی کردار بھی گھر سے نکلتا ہے، یوں، جیسے وہاں سے جنازہ اٹھایا گیا ہو۔ تاہم جس طرح افسانہ ''مسکینوں کا احاطہ'' میں، اپنی محبت کرنے والی ماں کو پیچھے چھوڑ کر احاطے میں جا بسنے والے کی طویل گھر بدری کھلتی ہے، بالکل اسی طرح راوی کا اپنی مر جانے والی دلہن کا مقبرہ بنوا کر اس میں بند ہو جانا، کچھ اس طرح کہ لوگ دیوار پھاند کر اندر اتریں اور راوی کو اپنی دلہن کی قبر سے لپٹا غشی کی حالت میں دیکھیں، تو ایسا پڑھنے والے کو اس لیے ہضم نہیں ہوتا کہ یہ والا واقعہ چہلم کے بعد ہو رہا تھا اور اس کے بیچ مقبرہ بنوانے کی مصروفیت بھی موجود تھی۔ خیر اس طرح کے واقعات کو جس طرح نیر مسعود نے جزئیات سے افسانے کے بیانیے کا حصہ بنایا

ہے،وہ کسی جواز کے مطالبے کے بغیر اور کہانی کے مجموعی مزاج کے حوالے سے قبول کرنا ہی پڑتا ہے۔

افسانہ"دُنبالہ گرد"(۲۵) کے وسط میں کسی کا بے ہنگام مرنا ہے،درختوں کے جھنڈ میں،اور مرنے والا اپنے پیچھے ہاتھ کے کرگھے پر بُنے ہوئے کپڑے کا مضبوط تھیلا چھوڑ جاتا ہے جس میں دوائیں ہیں،رسیدیں اور خطوط ہیں۔یہ سب کچھ اس کہانی کے" راوی کردار" نے خوف زدہ ہو کر جلا ڈالا۔اس کہانی کا مزاج بھی ان واقعات نے نہیں بلکہ اس کے راوی اور بیانیے نے بنایا ہے۔افسانہ" کتاب دار"(۲٦) کا راوی کہانی سے باہر ہے شاید یہی سبب ہوگا کہ افسانہ طوالت سے بچ گیا۔تاہم ایک خاص فضا بنانے کو یہاں بھی کتاب خانے میں پڑی ہوئی کتابیں تیزی سے بوسیدہ ہو رہی ہیں۔کتاب دار کو صاف نظر نہیں آتا کہ اس بوڑھے کی آنکھیں دھندلا گئی ہیں۔چھت سے کچھ آگے کو نکلا ہوا پرنالہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے اور بارش کا پانی دیوار سے ملا ملا بہتا ہے۔

افسانہ"گنجفہ"(۲۷) کی کہانی کو"خطوط مشاہیر" کے حوالے سے ایک عبارت درج کرنے سے شروع کیا گیا ہے۔ماں بیٹے کی اس کہانی کا راوی بیٹا ہے،جسے ماں کے لاڈ نے اپنی زندگی میں کچھ کرنے نہ دیا۔ابا پہلے مر گیا تھا اس کی ماں کی کمائی کھاتے کھاتے؛اب بیٹا ماں کی کمائی کھا رہا تھا،اور ماں ہے کہ قسطوں میں اپنے وجود کو مرتا ہوا دیکھنے کے باوجود حوصلہ ہارنے پر تیار نہیں۔اس بنیادی قصے میں بھی ایک اور قصہ بہت نمایاں ہوا ہے،آتش بازی اور اگربتی کے بیچ،چپل والے مکان میں اپنے معذور ہو جانے والے باپ کے ساتھ رہنے والی حسنی کا قصہ،جو آنے والے جاڑے میں تیس برسوں کی ہو جانے والی تھی۔بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ حسنی اور اس کے باپ لاڈلے کا قصہ۔اس کہانی کا مزاج بنانے کے لیے جہاں مسلسل کھانسنے،چکن کاڑھنے اور اپنے بیٹے سے بے پناہ محبت کرنے والی اماں کا کردار بہت اہم ہو گیا ہے،وہیں لاڈلے کا لکڑی کا صندوق،اس میں بھری ہوئی کترنیں،منجن کی شیشیاں،ہاتھ کے نمونوں کی کچی پکی نقلیں،تام چینی کا تسلہ جس میں کبھی تیل میں تر بتر سیاہی مائل لکڑی کے بھدے بھدے بچھو اور گرگٹ ہوا کرتے تھے،بھی کرداروں کا منصب ادا کر رہے ہوتے ہیں۔

"پاک ناموں والا پتھر"(۲۸) میں جو راوی کردار ہے،اگر چہ وہ گھر سے،بے گھر نہیں ہوا،مگر یوں ہے کہ وہ بوسیدگی کی زد میں آئے ہوئے گھر کے اندر ہی اکیلا ہو گیا ہے۔سو یہاں زنگ آلود قفلوں کے لیے زنگ آلود کنجیاں ہیں۔پرانا سامان کاٹھ کباڑ کی طرح بکھرا پڑا ہے اور لکڑی کے صندوقوں میں گودڑ بھرے ہوئے ہیں،انہیں میں سے ایک صندوق سے لمبی کترنوں میں لپٹی ہوئی بدرنگ تانبے کی بیضوی ڈبیا سے پاک ناموں والا وہ پتھر برآمد ہوتا ہے جو کہانی کے آخر سے ذرا پہلے یوں غائب ہو جاتا ہے جیسے"مارگیر" افسانے میں زہرہ مہرہ گم ہو گیا تھا۔تاہم آخر تک آتے آتے،پاک ناموں والا پتھر راوی کے ہاتھ لگ جاتا ہے؛عین اس وقت جب اس کے سینے میں درد اٹھا تھا اور وہ سینہ سہلا رہا تھا،کہ وہ تو ہمیشہ کی طرح اس کے گلے میں پڑا ہوا تھا۔

ہم نیر مسعود کی کہانیاں پڑھتے چلے جاتے ہیں،ایک ایک کر کے اور تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنی منطق سے واقعہ آگے بڑھاتا ہے،اسے پہلودار بناتا ہے،اس کے سلسلہ واقعات میں سے علت و معلول کا رشتہ کسی حد تک منہا کر کے وہاں ایک طرح کا عجب رکھ دیتا ہے،یوں کہ وہ کہانی کی رمز ہو جائے یا پھر رمز ہونے کا سوانگ بھرے۔بیانیہ علامتی لگے مگر اس طرح کہ موضوع کھلنے نہ پائے اور ہیئت کی ہیبت قائم رہے۔اور یہ ہیئت کی ہیبت ہی تو ہے جس نے نیر مسعود کو بالکل الگ ڈھنگ کا افسانہ نگار بنا دیا ہے۔

=|=|=

۱۔ محمد حمید شاہد،اردو افسانہ صورت و معنی،اسلام آباد،نیشنل بک فاؤنڈیشن،جولائی ۲۰۰٦ء،۲۱۳۔۲۱۴

۲۔ نیر مسعود، افسانے کی تلاش، کراچی، شہرزاد، جون ۲۰۱۱ء، ۲۴

۳۔ نیر مسعود، منتخب مضامین، کراچی، آج، ۲۰۰۹ء

۴۔ نیر مسعود، انیس (سوانح)، کراچی، آج، ۲۰۰۵ء

۵۔ نیر مسعود نے ''افسانے کی تلاش'' میں ایک سوال نامے کے جوابات (مشمولہ افسانے کی تلاش، ص ۴۳) دیتے ہوئے کہا تھا:

''زیادہ اہمیت تو ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔ اگر اصل اہمیت موضوع کی ہوتی تو کسی افسانے کا مربوط انداز میں لکھا ہوا وضاحتی پلاٹ بھی اصل افسانے سے ہم سری کا دعویٰ کرنے لگتا۔ اچھے اور اہم موضوعات پر لکھے ہوئے معمولی افسانوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ ان افسانوں کی ناکامی کا باعث ان کی بد ہیئتی ہی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے افسانے بہت مل جائیں گے جو اپنی ہیئت کی خوبی کی وجہ سے معیاری افسانوں میں شمار ہوتے ہیں اگرچہ ان کے اساسی موضوعات میں کوئی خاص بات نہیں یا واضح طور پر ان کا تعین ممکن نہیں۔'' نیر مسعود کے اس بیان کو دیکھا جائے تو آصف فرخی کے اس کہے پر ایمان لانے کو جی چاہتا ہے کہ ''افسانے کا نقاد اگر خود بھی افسانہ نگار ہو تو اس کے ساتھ یہ مشکل درپیش آتی ہے کہ وہ شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے افسانوی عمل یا ترجیحات کی تاویلیں پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔'' (''افسانہ نیر مسعود کے تنقیدی عمل میں'' آصف فرخی، مشمولہ افسانے کی تلاش، ص ۸)۔ اگرچہ فوراً بعد ''خیر، اس میں کوئی شرعی عیب بھی نہیں'' کہہ کر آصف کو آگے نکلنا پڑا کہ ''اپنے افسانوی عمل یا ترجیحات کی تاویلیں'' انتظار حسین کو بھی محبوب ہیں اور بہ قول آصف ''انتظار حسین کی تنقید میں شدت اور چمک آتی ہی اس وقت ہے جب وہ اپنے ایسے کسی تعصب کا جواز پیش کر رہے ہوتے ہیں۔'' تاہم میں سمجھتا ہوں کہ اپنے تخلیقی عمل سے کسی تخلیق کار کی سچی وابستگی اور اس کا اپنی تنقید میں اظہار کوئی عیب یا تعصب نہیں ہوا کرتا۔ نیر مسعود نے اپنے اس بیان میں افسانے کی ہیئت کو جس طرح زیادہ اہمیت دی ہے، اس سے مجھے خود اس کے افسانوں میں موضوعات کو ایک طرف رکھ کر اس کی ہیئت کو قریب سے دیکھنے کی تحریک ہوئی ہے۔

۶۔ نیر مسعود، طاؤس چمن کی مینا، لکھنؤ، ۱۹۹۸ء

پروفیسر مسعود حسن رضوی کی کتاب کا نام ''سلطان عالم واجد علی شاہ'' تھا۔ خود نیر مسعود کا ایک مضمون ''واجد علی شاہ اختر'' ہے جو ''نیر مسعود کے ''منتخب مضامین'' (آج، کراچی۔ ۲۰۰۹) کے صفحہ ۳۵ تا ۵۷ پر محیط ہے۔ علاوہ ازیں، اسی کتاب میں ''لکھنؤ کا عروج و زوال'' صفحہ ۷ تا ۳۴ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

محمد عمر میمن نے نیر مسعود سے لیے گئے ساگری سین گپتا کے ایک انٹرویو کو انگریزی میں منتقل کرتے ہوئے، نیر مسعود سے مشورے کیے اور یوں اس میں حک و اضافہ ہوا۔ اس انٹرویو کا اصل متن ''نیر مسعود سے ایک گفتگو'' کے عنوان سے ''منتخب مضامین'' کا حصہ بھی ہے۔ اسی انٹرویو میں نیر مسعود نے ''طاؤس چمن کی مینا'' کے حوالے سے بہت اہم گفتگو کی ہے۔ اس گفتگو کا ایک ٹکڑا:

''یہ واجد علی شاہ کے سلسلے کا سچا قصہ ہے۔ ان کی یادداشت بڑی عجیب و غریب تھی۔ جس شخص کو ایک بار دیکھ لیتے اس کو اور اس کے نام کو نہیں بھولتے تھے۔ اس سے پہلے دو کہانیاں اور

بچوں کے لیے لکھ چکا تھا۔ ارادہ تھا کہ پوری سیریز ہو کہانیوں کی۔۔ ''آخری بادشاہ کی کہانیاں۔'' یہ کہانیاں رسالوں میں چھپیں اور پسند بھی کی گئیں۔ ان کہانیوں کو باقاعدہ ایک مقصد سے لکھا تھا، ورنہ کسی مقصد سے کہانی لکھنے کا تو قائل نہیں ہوں میں۔''

''۔۔۔اُدھر (محمد عمر) میمن صاحب نے لکھا کہ آپ کی کہانیوں کا جو راوی ہے اس کو کچھ دن کی چھٹی دے کر کشمیر بھیج دیجئے۔ مطلب یہ تھا کہ ہر کہانی کا راوی تقریباً ایک ہی معلوم ہوتا ہے۔ چوں کہ زیادہ تر کہانیاں واحد متکلم میں ہیں تو یہ صحیح بھی تھا کہ کہانیاں الگ الگ ہیں لیکن معلوم ہوتا تھا کہ بیان کرنے والا ایک ہے۔ تو پھر یہ کہانی لکھی۔۔۔ اس کا راوی یقیناً وہ نہیں ہے جو دوسری کہانیوں کا ہے۔'' (ص ۴۰۶۔۴۰۷)

۷۔ نیر مسعود، طاؤس چمن کی مینا، (افسانے)، کراچی، آج (کتب خانہ)، ۱۹۹۷ء

۸۔ نیر مسعود، مقدمہ، مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۳

۹۔ نیر مسعود، سیمیا (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۱۱۷۔۲۰۸

افسانہ ''سیمیا'' کے بارے میں مصنف کا کہنا ہے کہ یہ افسانہ ''نصرت'' سے پہلے لکھنا شروع کیا گیا تھا مگر مکمل بعد میں ہوا۔ اور یہ بھی کہ ''یہ کہانی اصلاً بہت کم سنی میں، بارہ سال کی عمر میں لکھی گئی تھی۔ بہت سیدھی سی بچوں کی کہانی۔ بعد میں پھر بڑھا کے کے لکھی اور کوئی نوے صفحے میں آئی۔۔۔ مجھے کچھ شوق تھا عملیات کا۔۔۔ اس میں بچپن سے دلچسپی تھی۔ عملیات کی کتابیں بھی ہوتی ہیں بہت سستی قسم کی، ہمارے یہاں بھی تھیں۔۔۔ یہ عمل [ان میں] لکھا ہوا ہے۔ تو اس سے مجھے خیال آیا کہ اگر کوئی شخص اس عمل سے پانی برسانا چاہے مگر بیچ میں وہ کتا پاگل ہو کر اسے کاٹ لے تو کیا ہوگا۔ بچپن میں جو کہانی لکھی تھی، وہ یہی تھی کہ آدمی اندر ہی اندر ہائیڈروفوبیا کا مریض ہو گیا تھا اور جب اس نے پانی برسایا تو اس کا مرض ابھر آیا اور دورہ پڑنے سے وہ مر گیا۔ ''سیمیا'' میں بھی یہی ہے، گو کہ بالکل صاف صاف نہیں لکھا ہے۔'' بہ حوالہ ساگری سین گپتا کا ''نیر مسعود سے مکالمہ'' مشمولہ ''منتخب مضامین از نیر مسعود، ص ۱۷۶

۱۰۔ آصف فرخی، نیر مسعود سے گفتگو، لاہور، کہانی گھر (کتابی سلسلہ)، جنوری۔ مارچ ۲۰۱۲ء

۱۱۔ نیر مسعود کے افسانے ''عطر کافور'' میں جہاں عطر کافور کی کشید کو روایت کیا جا رہا ہے اور بتایا جا رہا ہے کہ افسانے کے راوی کے کشید کیے ہوئے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہے وہیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس کے سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ نیر مسعود نے محض ویرانی نہیں لکھا ''خالی ویرانی'' لکھا ہے۔ پھر اسی خالی ویرانی کو آگے چل کر ''اجاڑ خوشبو'' سے جوڑ دیا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ حال کو لکھنا یا محض ماضی کو لکھ دینا نیر مسعود کا مسئلہ نہیں ہے۔ کہانی کو لکھتے ہوئے جس طرح کا زمانہ اس کا قلم کشید کرتا ہے وہ ماضی اور حال کے بیچ کا علاقہ ہے، دونوں میں گھلا ملا، عطر کافور کی ''خالی ویرانی'' اور ''اجاڑ خوشبو'' کا سا، جو بیانیے میں بھی گھل مل جاتا ہے۔

۱۲۔ نیر مسعود، ادبستان (شخصی خاکے)، کراچی، شہرزاد، جون ۲۰۱۱ء

۱۳۔ نیر مسعود، سیمیا (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۱۱۷۔۲۰۸

۱۴۔ نیر مسعود، اوجھل (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۵۔۴۰

۱۵۔ ساگری سین گپتا، ''نیر مسعود سے مکالمہ'' مشمولہ ''منتخب مضامین از نیر مسعود، ص ۴۳۷

نیر مسعود نے اپنے اس انٹرویو میں کہا تھا: ''اس [افسانہ ''اوجھل''] میں جو مین کریکٹر ہے خالہ،

اس سے کہانی کا راوی آپ آپ کر کے بات کرتا ہے، لیکن بیانیے میں اس کا ذکر 'اُس' کر کے کرتا ہے۔ کہ خالہ کھڑی تھی اور میں نے اُس سے پوچھا کہ آپ کیا کر رہی ہیں، وغیرہ۔ تو یہ چیز پورے افسانے کا مزاج بدل دے گی۔ ورنہ اگر کہا جاتا کہ خالہ کھڑی تھیں اور وہ آ گئیں، اس طرح اور انہوں نے میرے گلے میں بانہیں ڈال دیں، وغیرہ، تو یہ بڑا برا معلوم ہوتا، تو ذکر تو ہم اس کا اس طرح کر رہے ہیں کہ وہ آئی اور وہ گئی، جو گویا ہماری تہذیب میں نہیں ہے، اور اس سے جو بات کر رہے ہیں وہ اُسی طرح جیسا ہمارے ہاں طریقہ ہے بات کرنے کا، کہ عمر میں بھی تھوڑی بڑی ہے، رشتے میں بھی بڑی ہے، تو آپ آپ کر کے بات کرتے ہیں۔''

۱۶۔ نیر مسعود، اوجھل (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۲۱

۱۷۔ نیر مسعود، نصرت (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۳۱۔۶۰

نیر مسعود نے اسی افسانے سے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا۔ اس حوالے سے افسانہ نگار کا بیان ہے کہ'' پہلی کہانی 1971ء میں لکھی تھی۔۔۔ جب [شمس الرحمٰن] فاروقی صاحب کو ''شب خون'' کے لیے دی تو ان سے یہ کہا کہ فارسی میں ایک کہانی چھپی تھی، ہم کو اچھی معلوم ہوئی تو اس کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ اور ایک فرضی مصنف کا نام بھی لکھا کہ یہ نہیں معلوم ہوا کہ اصل کس زبان کی تھی لیکن فارسی زبان میں ترجمہ ہوئی اور وہاں سے ہم نے لے لی۔ وہ فرضی نام بھی اب تک یاد نہیں۔ ''زویا نسج'' ۔۔۔فاروقی صاحب نے اسے پڑھا۔۔۔ انہوں نے کہا کہ مصنف کا نام سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ کہاں کا ہے۔۔۔ کافی دیر بات ہوتی رہی۔ اس کے بعد میں نے بتایا کہ میری لکھی ہوئی ہے۔ تو بہت ہنسے اور حیران بھی ہوئے۔'' نصرت'' اس کہانی کا نام تھا۔'' بہ حوالہ ساگری سین گپتا: ''نیر مسعود سے مکالمہ'' مشمولہ ''منتخب مضامین از نیر مسعود، ص ۳۲۲۔۳۲۳

۱۸۔ نیر مسعود، مارگیر (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۶۱۔۱۱۶

۱۹۔ نیر مسعود، مارگیر (افسانہ) مشمولہ سیمیا، توسین، لاہور ۱۹۸۷ء، ۱۱۵

۲۰۔ نیر مسعود، گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸

۲۱۔ نیر مسعود، بڑا کوڑا گھر، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۴۱۔۶۸

۲۲۔ نیر مسعود، آزاریاں (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۲۱۷۔۲۲۸

۲۳۔ نیر مسعود، مسکینوں کا احاطہ، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۱۸۱۔۱۹۸

۲۴۔ نیر مسعود، دشت شفا، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۱۴۱۔۱۷۰

۲۵۔ نیر مسعود، دنبالہ گرد، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۱۹۹۔۲۱۶

۲۶۔ نیر مسعود، کتاب دار، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۱۷۱۔۱۸۰

۲۷۔ نیر مسعود، گنجفہ، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۵۔۴۰

افسانہ ''گنجفہ'' کے آغاز میں (مگر الگ صفحہ پر) ''خطوط مشاہیر'' کو حوالہ بنا کر جو عبارت دی گئی ہے اس کا مطالعہ یوں اہم ہو جاتا ہے کہ ہم اس کے موضوع کی بابت سوچنے لگتے ہیں۔ تاہم یہ عبارت کہانی کے آغاز میں سہی مگر افسانے کے متن کا حصہ نہیں ہے۔ عبارت کچھ یوں

ہے:''۔یہ تو میں عرض کر چکا ہوں کہ گنجفے میں آٹھ بازیاں ہوتی ہیں: تاج، زرسفید، شمشیر، غلام۔ یہ اوپر کی بازیاں کہلاتی ہیں۔ پھر نیچے کی بازیاں ہیں: چنگ، زرسرخ، برات، قماش۔۔۔زرسرخ کا میر [جو]''آفتاب'' کہلاتا ہے،۔پورے کھیل میں سب سے اہم پتا ہے۔اس کے بعد زرسفید کا میر جو''ماہتاب'' لقب رکھتا ہے۔رُتبہ، ظاہر ہے کہ، ماہتاب کا آفتاب سے رُتبہ کم تر ہے،لیکن بات آفتاب کی درخشانی تک محدود ہے۔دن کو آفتاب جس کھیلنے والے کے پاس ہو وہ بازی کو شروع کرتا ہے اور آفتاب کے جلو میں ماہتاب ایک کم قیمت، بلکہ بے قیمت، پتا ہوتا ہے،رات کے وقت آفتاب کے حقوق ماہتاب کو مل جاتے ہیں اور آفتاب کی حیثیت ایک معمولی میر کی رہ جاتی ہے۔''

۲۸۔ نیر مسعود، پاک ناموں والا پتھر، (افسانہ)، مشمولہ گنجفہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸، ۱۲۱۔۱۴۰

=|=|=

☆۔ ضیاالحسن / محمد عامر رانا / سلیم سہیل، کہانی گھر (کتابی سلسلہ)، لاہور جنوری، فروری، مارچ ۲۰۱۲ء

☆۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ صورت و معنی، (تنقید) اسلام آباد نیشنل بک فاؤنڈیشن، جولائی ۲۰۰۶ء

☆۔ نیر مسعود، سیمیا (افسانے)، قوسین، لاہور ۱۹۸۷ء

☆۔ نیر مسعود، طاؤس چمن کی مینا، (افسانے)، کراچی، آج (کتب خانہ)، ۱۹۹۷ء

☆۔ نیر مسعود، عطر کافور، کراچی، آج (کتب خانہ)، ۱۹۹۹ء

☆۔ نیر مسعود، انیس (سوانح)، کراچی، آج، ۲۰۰۵ء

☆۔ نیر مسعود، گنجفہ (افسانے)، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۸

☆۔ نیر مسعود، منتخب مضامین، کراچی، آج، ۲۰۰۹ء

☆۔ نیر مسعود، افسانے کی تلاش (تنقید)، کراچی، شہرزاد، جون ۲۰۱۱ء

☆۔ نیر مسعود، ادبستان (شخصی خاکے)، کراچی، شہرزاد، جون ۲۰۱۱ء

☆☆

شہناز رحمن

نیر مسعود کی افسانہ نگاری

نیر مسعود نے افسانہ نگاری کی عام روش سے ہٹ کر منفرد انداز اختیار کیا۔ ان کا پہلا ہی افسانہ ''نصرت'' واقعہ کے بیان، راوی کی صفات بلکہ خود واقعہ کی نوعیت کا وہ تجربہ ثابت ہوا جس کی کوئی مثال اردو افسانہ کی روایت میں نہیں ملتی۔ نیر مسعود کو اپنے بیانیہ کے ان تجربات کی کامیابی کا اس حد تک یقین تھا کہ مابعد کے دو مجموعے ''سیمیا'' اور ''عطر کافور'' کے افسانوں میں بیان کے اس طریقہ کو بہ تکرار دہرایا، بلکہ کئی افسانوں میں خود واقعہ کی تعریف، ترتیب، اور اس کے بیان میں نئی جہتوں کے تجربے کیے۔ واقعہ کی غیر روایتی تشکیل، اظہار کے یکسر نئے اسلوب کے سبب ان کے افسانے نہ تو روایتی افسانے کی طرح پڑھے جا سکتے ہیں اور نہ ہی تعین قدر کے روایتی اصولوں کی مدد سے اس کے حسن و قبح پر کوئی حکم لگایا جا سکتا ہے۔ ان افسانوں نے اپنے قرأت کے اصول خود تشکیل دیئے۔ اس لیے انتہائی غیر معمولی ہونے کے باوجود نیر مسعود کے افسانوں کے متعلق اس طرح اور اتنا نہیں لکھا گیا جس کے وہ مستحق تھے۔

نیر مسعود کے پہلے مجموعے ''سیمیا'' (۱۹۸۴) میں پانچ افسانے شامل ہیں۔ ۱۔اوجھل ۲۔نصرت ۳۔مارگیر ۴۔سیمیا ۵۔مسکن۔ مذکورہ افسانوں میں نیر مسعود نے راوی کا جو تجربہ کیا ہے وہ اردو میں عام نہیں۔ اس مجموعہ کے پہلے افسانے کا واحد متکلم راوی پانچوں افسانے میں مختلف صورت میں موجود ہے۔ افسانہ اوجھل پڑھنے کے بعد بالترتیب نصرت، مارگیر، سیمیا اور مسکن کا مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ اوجھل کا راوی جو ایک لڑکی کے پیچھے بھاگتا ہے اور اس کی موت کے بعد بولنا ترک کر دیتا ہے یا خالی مکانوں میں خوف اور خواہش کے احساسات سے دو چار ہوتا ہے وہی راوی نصرت میں بھی ہے۔ یہ بھی اوجھل کے راوی کی طرح ایک خالی مکان میں جا کر خوف محسوس کرتا ہے، اس مکان کے خالی پن اور تنہائی سے مانوس ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح مارگیر کے راوی کو بھی اوجھل کے راوی کی طرح بولنا ناگوار اور برا معلوم ہونے لگتا ہے لہٰذا وہ خاموشی اختیار کر لیتا ہے۔ ''سیمیا'' کا واحد متکلم ایک غرقاب دوشیزہ کی قبر تک پہنچنا چاہتا ہے اس اشارے سے واضح ہوتا ہے کہ اوجھل کا راوی اس میں بھی ہے۔

ان کی ایک نمایاں خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں واحد متکلم راوی اپنے حدود سے تجاوز نہیں کرتا۔ ناقدین نے راوی کے اقسام پر بحث کرتے ہوئے ہمہ داں راوی کو زیادہ معتبر تسلیم کیا ہے جبکہ اس کے مقابلے متکلم راوی کی مراعات کو محدود خیال کیا گیا ہے۔ لیکن نیر مسعود کے متکلم راوی نے کہیں کوئی ایسا واقعہ بیان نہیں کیا جو مشکوک نہ ہو۔ یہاں تک کہ ان کے افسانوں میں جگہ، وقت اور ناموں کا تعین بھی بہت کم ہے۔ مثال کے طور پر کسی کردار نے وقت پوچھا تو بیان کرنے والے نے وقت بتانے کے بجائے یہ کہا کہ ''میں نے اسے وقت بتا دیا''۔ اس طرح کے انداز بیان سے راوی اپنے حدود قائم رکھنے میں کامیاب ہونے کے ساتھ ساتھ قاری کو متن میں شامل ہونے کا موقع بھی فراہم کرتا ہے۔

اوجھل کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی عمارات کے معائنہ پر مامور ہے، جو کسی عمارت میں داخل ہونے پر خوف اور خواہش کے درمیان الجھا ہوا رہتا ہے۔ پورا افسانہ اسی خوف اور خواہش کی شناخت پر مبنی ہے۔ مکان کے ایک حصے میں اسے خوف کا احساس ہوتا ہے اور دوسرے حصہ میں خواہش۔ اور پھر آگے چل کر ایک ہی مقام پر خوف اور

خواہش کے احساسات اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ انھیں علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ افسانہ پڑھ کر اس غیر متعین کیفیت کو واہمہ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ تجربہ صرف نیر مسعود سے مختص ہے جو انھوں نے اپنے افسانوں (خصوصاً مجموعہ سیمیا کے افسانوں میں) میں کیا ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں کی تعبیر کے لیے کوئی بھی خارجی نظریہ تعبیری دائرہ کا جز تو ہو سکتا ہے لیکن اگر یہ تصور کیا جائے کہ متن کی اصل منطق تک رسائی ہو جائے گی تو یہ محض خام خیالی ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں کی بنت اتنی مشکل اور پیچیدہ ہے کہ زندگی کی تجرباتی صداقتوں سے اس کا وجود قائم نہیں ہو سکتا۔ ان کے افسانوں کی قرأت و تفہیم کے لیے تشریح متن کے مختلف طریقوں میں سے (یعنی منشائے مصنف، صنف افسانہ کی روایت یا قاری کی ترجیحات) تمام طریقے اختیار کیے گئے لیکن متن کا مفہوم ہر موقف کے ساتھ ایک ہی رہا اور وہ یہ ہے کہ نیر مسعود کے افسانے خواب کا زائیدہ، تحیر زا اور پر اسرار ہیں۔ اسرار اور تحیر سے تشکیل دی گئی اس افسانوی فضا کو پروفیسر قاضی افضال حسین نے واہمہ کا نام دیا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

> ''نیر مسعود کا پہلا امتیاز تو یہ ہے کہ بطور خاص پہلے مجموعے کے افسانوں میں 'واقعہ' اور 'واہمہ' کی صفات باہم ایسی آمیز ہوئی ہیں کہ ''اوجھل'' ''سیمیا'' ''عطر کافور'' ''شیشہ گھاٹ'' جیسے افسانوں کی بنیاد واقعہ کے بجائے واہمہ پر استوار معلوم ہوتی ہے۔ اس مشاہدے کی وضاحت کے طور پر یہ کہنا ضروری ہے کہ 'واقعہ' کے علی الرغم 'واہمہ' میں اول تو سبب اور نتیجہ کا تعلق ہوتا ہی نہیں، اور اگر افسانہ ساز کوئی مرئی یا غیر مرئی ربط قائم بھی کرتا ہے تو اسے تعقلی منطق کی زبان میں بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ 'واہمہ' بقول نیر مسعود ''غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ یا موجود میں غیر موجود کی دریافت'' ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں کی دوسری انتہائی غیر معمولی صفات سے قطع نظر صرف اس حوالے سے 'اوجھل' اور 'عطر کافور' کا مطالعہ کیجیے تو تشکیل متن کے اس متبادل طریقہ کار کے نقش روشن ہونے لگتے ہیں۔''[1]

اس اقتباس میں جن افسانوں کے حوالے موجود ہیں ان کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ نیر مسعود کے یہاں خواب آسا کیفیات کی وجہ سے 'واقعہ' کے بجائے واہمہ کا گمان ہوتا ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں تعمیر متن کی میکی صفات کے بجائے قدرے منفرد نظام ترتیب قائم ہے۔ قرأت کے دوران جتنے بھی سوالات پیدا ہوتے ہیں سب کے جوابات متن میں ہی پوشیدہ ہوتے ہیں مثلاً افسانہ ''اوجھل'' کی تمہید میں خاموشی اور خلا کا منظر سامنے آتا ہے۔ اس خاموشی کی آواز اور خلا کی تفہیم کے لیے افسانہ کا ایک ایک حرف بامعنی ثابت ہوتا ہے۔ افسانہ کی ابتدا میں واحد متکلم کسی فرد کے روبرو ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو خاموشی سے دیکھ رہے ہیں اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دونوں میں خاموش مفاہمت ہو رہی ہے۔ اس مختصر سے بیان نے دو سوال پیدا کیے ایک یہ کہ واحد متکلم جس کے روبرو ہے وہ کون ہے۔ یعنی یہ کہ نیر مسعود نے ابہام پیدا کرنے کے لیے جملے تشکیل دینے اور الفاظ کی ترتیب میں خاص احتیاط برتی ہے کہ دوسرے فرد سے تعلق کی نوعیت واضح نہیں ہوتی۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ دونوں کے درمیان مفاہمت کس مسئلہ پر ہو رہی ہے۔ اس کے بعد راوی بولنا ترک کر دیتا ہے صرف آنکھیں کھلی رکھتا ہے وہ بھی اس تیماردار کی وجہ سے جو اس کے کھوئے ہوئے مکان کی آخری یادگار ہے، وہ بچپن میں بہت معصوم ہوا کرتی تھی اور راوی سے بہت مانوس تھی۔ ابتدا کے ایک صفحے میں واحد متکلم کی کے بیان میں یہ معلومات پوشیدہ ہے کہ وہ ضعیف ہو چکا ہے اور بچپن سے ہی نسوانی حسن کا دلدادہ رہا ہے۔ اس کے بعد اسی تیماردار کے حوالے سے واقعہ ماضی کی طرف پلٹ جاتا ہے۔ ''اوجھل'' کے بیانیہ میں جستجو اور تجسس کے مختلف پہلو سامنے

آتے ہیں۔ پہلے منظر میں بیمار عورت کون ہے؟ خالہ کو دیکھ کر واحد متکلم کے جذبات برانگیختہ ہو جانے کی حقیقت کیا ہے؟ مکانات کا معائنہ کرتے ہوئے خوف اور خواہش کے احساسات میں خالہ کی جسمانی کشش اور تنہائی میں اس سے ملاقات کی خواہش کا عمل دخل تو نہیں؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ قربت کے وقت خالہ پر کسی کے آنے اور دیکھ لینے کا خوف طاری رہتا تھا۔ اس منظر کا بیان یوں ہے:

''اس کی کمر پر میرے ہاتھوں کی گرفت سخت ہوگئی۔ اس کے ہاتھ میری گردن کی طرف بڑھے اور رک گئے۔ مجھے ہر طرف خاموشی سی پھیلتی محسوس ہوئی اور میری گرفت اور سخت ہوگئی۔
''دروازہ'' اس نے سرگوشی میں کہا۔ میں اس کو اسی طرح کمر پکڑے پکڑے دروازے کے قریب لایا۔ اس کو چھوڑ کر میں نے دھیرے سے دروازے کی سٹکنی چڑھائی۔ پھر اس کی طرف مڑا۔ مجھے وہ بزرگانہ رویہ یاد آیا جو اس نے ابھی تک میرے ساتھ اختیار کر رکھا تھا اور اس وقت وہ رویہ یاد کر کے مجھے پہلی بار غصہ آیا لیکن فوراً ہی یہ غصہ اس کی بے پناہ جسمانی کشش کے احساس میں بدل گیا اور میں نے جھک کر اس کی پنڈلیاں پکڑ لیں۔ ابھی میں فرش کی طرف جھکا ہوا تھا اور اس کی پنڈلیوں پر میری گرفت مضبوط ہو رہی تھی کہ اس نے میرے سر کے بال مٹھیوں میں جکڑ لیے۔ ایک وحشیانہ قوت کے ساتھ اس نے مجھے اپنی طرف کھینچا اور میرا سر اس کے سینے سے جا لگا۔ اسی طرح میرے بالوں کو مٹھیوں میں جکڑے ہوئے وہ بستر کی طرف جھکی اور میں نے اس کے دونوں پیر اٹھا کر اسے بستر پر بٹھا دیا۔ میں نے ایک ہاتھ سے اس کے کمر کو حلقے میں لیا اور اس کے اوپری بدن کو پیچھے کی طرف جھکانا شروع کیا تھا کہ وہ مجھے چھوڑ کر بستر سے اتر آئی۔ میں نے اس کی طرف دیکھا۔ اس نے آہستہ سے کہا:
''زینے کا دروازہ کھلا ہے''
''گھر میں کوئی نہیں ہے۔''
''کوئی آجائے گا'' ۳۲

اس منظر کے علاوہ افسانے میں کئی مقامات پر باہمی اختلاط اور لذت کوشی کے دوران کسی کے آجانے کا خوف غالب رہا ہے۔ (اس منظر میں یہ خوف عورت کو لاحق ہوا ہے، واحد متکلم کو نہیں ہوا لیکن مکانوں کے معائنے کے دوران جب دوبارہ معاشقہ ہوتا ہے تو عورت نڈر اور راوی کو کسی کے دیکھنے کا خوف محسوس ہوتا ہے) افسانے کے وسط میں خالہ کے جانے کے بعد راوی کو معاشی ضرورت کے تحت ایک نئی جگہ منتقل ہونے کی نوبت آجاتی ہے۔ وہاں جا کر اس نے جو کام اختیار کیا وہ مکانوں کے معائنے سے متعلق تھا۔ پہلے تو اسے عجیب بے دلی سی رہی مگر ایک دن معائنہ کے بعد اسے خیال آیا ہے کہ مکان میں کوئی حصہ ایسا تھا جہاں پہنچ کر خوف کا احساس ہوا اور کوئی حصہ ایسا تھا جہاں خواہش کے پورے ہونے کا امکان نظر آیا اور پھر ایک وقت ایسا آیا جب ایک ہی مقام پر خوف اور خواہش دونوں یکجا نظر آئے۔ بالکل ابتدائی واقعہ یعنی راوی کی خالہ سے ملاقات اور خواہشات کی تکمیل کے دوران خوف کے ان مناظر کو ذہن میں دہرایا جائے تو یہ خیال آتا ہے کہ خوف اور خواہش کا یہ تصادم انھیں پرانی یادوں کی بازگشت ہے۔ کیوں کہ آگے چل کر وہ خود کہتا ہے کہ بہت سے مکان بدلنے کے باوجود مجھے ہر شہر، مکانوں سے اور ہر مکان عورتوں سے چھلکتا نظر آتا تھا اور ہر عورت مجھے اپنی دسترس میں معلوم ہوتی تھی۔ اس لیے اگر خوف اور خواہش کے اس تصادم کو راوی کے جسمانی خواہشات کی تشنگی اور تکمیل کی چاہت سے وابستہ کیا جائے تو کسی حد تک عقدہ حل ہو سکتا ہے۔ مکانوں کے معائنہ کرنے کے زمانے میں بازار میں ملنے والی

عورت کے احوال مخفی رکھ کر اور اسے پیشہ ور عورت گمان کر کے راوی نے ایک طرف تو ابہام پیدا کیا ہے تو دوسری طرف چند اشاروں کے ذریعہ یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے وہ عورت ''خالہ'' ہی ہے۔

نیر مسعود کے افسانے میں غیر متعین احوال اور غیر واضح رشتے اور کرداروں کی دھندلی شناخت سے غیر معمولی سریت پیدا ہو جاتی ہے۔ ''اوجھل'' کے حوالے سے نیر مسعود کے یہاں جن خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے وہ کم وبیش ان کے ہر افسانہ میں نظر آئے گا۔ ان افسانوں کی قرات کے دوران قاری اپنے ارد گرد سناٹے اور خاموشی کا ایک ہالہ سا محسوس کرتا ہے، وہ افسانوی دنیا میں بالکل کھو جاتا ہے اور واقعات منتشر معلوم ہونے لگتے ہیں لیکن نیر مسعود اس انتشار میں بھی نظم و ضبط قائم رکھتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو حقیقی ہوتے ہوئے اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ اور ان اجنبی لفظوں کے استعمال کی معنویت بعد کے کسی افسانے میں کھلتی ہے۔ اس طرح افسانہ ''اوجھل'' کو ان کے تمام افسانوں کی کلید کہا جا سکتا ہے۔ اس افسانے میں بیمار کے لیے تیماردار کا ہونا، راوی کا خاموش ہونا، عورت کے جسم سے خوشبو محسوس کرنا، دور سے آتی ہوئی بے معنی آوازوں سے معنی اخذ کرنے کی کوشش کرنا، مکانوں کا معائنہ کرنا، بزرگ کے ہاتھ کا تیار کردہ زائچہ دیوار پر آویزاں ہونا، پاک ناموں والا پتھر گلے میں ڈالنا، مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے دیکھنا، بوسیدہ مکانوں سے انسیت، سیاہ بالوں والی عورت کا ڈوب مرنا، مکان کی نوعیت کے اعتبار سے وقت کی رفتار تیز اور سست ہونا اور سیاہ رنگ سے مانوس شکلیں ابھرنا اور پھر غائب ہونا وغیرہ ایسے عناصر ہیں جو بعد کے افسانوں میں نظر آتے ہیں مثلاً ''نصرت'' میں اس کے پیر کٹ جانے کے بعد بوڑھا جراح اس کے علاج کے ساتھ ساتھ تیمارداری بھی کرتا ہے۔

افسانہ اوجھل میں خالہ کے بدن کی خوشبو اور اس کی نوعیت بیان ''اس کے نہائے ہوئے بدن کی ٹھنڈی خوشبو محسوس ہوئی پھر مجھے اس کے نہائے ہوئے بدن کی خوشبو محسوس ہوئی لیکن اب اس خوشبو میں گرمی تھی۔'' ''مارگیر'' میں مارگیر کے ہاتھوں میں مانوس خوشبو جو سوار کے کٹے ہوئے دھڑ میں سے نکلتی ہے پھر ''سیمیا'' میں اس سوار کا ذکر جس کا دھڑ کٹا ہوا تھا اور اس کے ہاتھ میں ترازو یا خم دار تلوار تھی۔ بے معنی آوازوں سے معنی پیدا کرنے کی کوشش مارگیر، سیمیا، شیشہ گھاٹ، مراسلہ ندبہ وغیرہ میں موجود ہے۔ ان مثالوں سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ نیر مسعود کے افسانوی متن میں معنی کے مختلف امکانات پوشیدہ ہیں۔ پاک ناموں والا پتھر گلے میں ڈالنے کا واقعہ ''وقفہ'' میں بیان ہوا ہے اور خود اسی عنوان سے ایک افسانہ بھی ہے۔ اس پاک ناموں والے پتھر کا اسطورہ استعمال کر کے ماورائی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ اوجھل میں ڈوبنے والی عورت کی قبر تلاش کرنے کا ذکر ''سیمیا'' میں موجود ہے۔ سیاہ بالوں والی عورت کی قبر تک پہنچنے کی کوشش سے واضح ہوتا ہے کہ اسے اپنی غلطی کا احساس ہے اور اسی کی تلافی کی کوشش کر رہا ہے۔ سیمیا میں مختلف مواقع پر اس بدکار عورت کا ذکر ہے جو ڈوب گئی تھی۔ اس کے افسوس اور پچھتاوے کا اندازہ اس منظر سے بھی ہوتا ہے جب کتے کا مالک کہتا ہے کہ کوئی چیز تم دیر تک رکھتے نہیں ہو یا تو گنوا دیتے ہو یا وہ تم سے چھن جاتی ہے۔ اور چھن جانے کے بعد تم روتے ہو۔

اسی طرح ''نصرت'' کا راوی سیاہ رنگ کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''سیاہ رنگ عدم کا رنگ ہے'' اسی لیے مجھے پسند ہے۔ سیمیا میں مکان تیار کرنے کے لیے لائے گئے پتھروں میں سیاہ رنگ تلاش کرتا ہے۔ ''مارگیر'' میں جنگلوں کو کاٹنے کا منظر پیش کیا گیا ہے جو واحد متکلم کو ناگوار محسوس ہوتا ہے اسی کے ناگواری کے تحت افسانہ ''مسکن'' کی اجنبی عورت سے کہتا ہے کہ باغ مت کٹوایئے گا اس میں لگی ہوئی جنگلی چیزیں بہت کام کی ہوتی ہیں۔ نصرت میں درخت کے نیچے بیٹھی ہوئی مریضہ کی خیریت افسانہ مسکن میں ایک لڑکے سے پوچھتا ہے۔ اس کے علاوہ پہلے افسانے کا خاموش راوی اس میں ایک کردار کی شکل میں آ جاتا۔ اس طرح کے بیانات کے پیش نظر یہ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ اوجھل کے واقعات اور دھندلے

نقوش ان کے تمام افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ آپس میں ملی ہوئی ان کڑیوں کی اگر توجیہہ کی جائے تو یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ نیر مسعود نے حقیقی دنیا کی آئینی تصویریں قدرے گہرے اور عمودی سطح پر پیش کی ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کسی رویہ اور رجحان سے متاثر ہونے کے بجائے خود اپنے آپ میں ایک دبستان ہیں۔ جدیدیت کے دور میں لکھے گئے افسانوں میں جزئیات اور واقعہ کے فقدان کی وجہ سے جو تشنگی پیدا ہوتی تھی نیر مسعود کے افسانے اس تشنگی سے مبرا ہیں۔ وہ غیر ضروری علامت اور استعارے وضع نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں پیچیدگی اور تہہ داری کا راز یہ ہے کہ وہ ایسے کردار لاتے ہیں جو فطری اور جبلی طور پر کم گو اور پیچیدہ شخصیت کے مالک ہوں، ان کے یہاں کردار سازی ہو یا منظر نگاری یا پھر مکالمے ہوں غرض کہ تمام اجزاء میں نظم وضبط قائم ہوتا ہے اور سب کے نقوش واضح ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر امجد طفیل نے اس ضمن میں بڑی عمدہ بات کہی ہے۔

''نیر مسعود اپنے افسانے کی واردات کو جزیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ افسانے کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر اس واردات کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے بیانیے میں معنویت اور تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مشاہدے کی باریک بنی اور پر لطف تفصیلات افسانے میں ایک الگ رنگ پیدا کرتے ہیں مگر پھر اچانک ان کے افسانے میں کچھ کڑیاں گم ہو جاتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار نے شعوری طور پر بعض تفصیلات کو حذف کر دیا ہے۔ شاید افسانہ لکھنے کے بعد وہ کہیں کہیں سے کڑیاں گم کر دیتے ہیں لیکن اس خوبی سے افسانہ اپنا مجموعی تاثر قائم رکھتا ہے۔ اس کی اچھی مثال ان کا افسانہ'' نصرت'' ہے۔''[۲]

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے نیر مسعود جزیات نگاری اور وضاحتی بیانیہ کے مخالف نہیں بلکہ جزیات نگاری اس طرح کرتے ہیں کہ متن میں رمزیت بھی برقرار رہتی ہے۔ اس سے یہ بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان افسانوں کی ہیئت بھی اردو کے دوسرے افسانوں سے مختلف ہے۔ کڑیاں گم ہونے کے باعث تمام افسانے ایک ساتھ پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک افسانہ دوسرے افسانے کی تکمیل ہے۔ اس مخصوص تکنیک کی وجہ سے ان کے افسانوں میں ایسی گہرائی پیدا ہو گئی ہے جس کی معنویت تک پہنچنے کے لیے متعدد بار قرأت کی تحریک ملتی ہے اور ہر بار مختلف اور نئے معنی روشن ہوتے ہیں۔

نیر مسعود نے افسانوں کی خوابناک فضا میں پروان چڑھنے والے واقعات کے متعلق کچھ اشارے ضرور کیے ہیں لیکن اس سے افسانے کا عقدہ حل نہیں ہوتا۔ متن کے معنی مقصود تک رسائی میں ان کے بیانات محض ظاہری حوالے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شمیم حنفی اور سکندر احمد نے تو ان کے انٹرویو سے برآمد ہونے والے نتائج کو ان کی افسانوں کی تفہیم کے سلسلے میں گمراہ کن قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں سکندر احمد لکھتے ہیں:۔

'افسانہ نگار نیر مسعود کو نظریہ سازی کی کوئی پروا نہیں اور دونوں کے درمیان نا قابل عبور خلیج حائل ہے۔ ممکن ہے استرداد یعنی اور مثالی افسانے کے لیے تکمیلی صورت حال ہو۔ بادی النظر میں نیر مسعود کے افسانوں کا واحد متکلم راوی نیر مسعود کے رہنما اصولوں کی پیروی ان کے افسانوں کے رد میں بہت زیادہ، قبولیت میں بہت کم نظر آتی ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا دو نیر مسعود ہوں ایک نظریہ ساز نیر مسعود اور دوسرے تخلیق کار نیر مسعود۔۔ نظریہ ساز نیر مسعود اپنے انٹرویوز میں افسانے شعریات کے اصول ترتیب دیتے

ہیں اور افسانہ نگار نیر مسعود مسکراتے ہوئے اور غالباً دانستہ اپنے افسانوں میں شعریات کے
ان اصولوں کو رد کر دیتے ہیں۔''[۳]
اس بیان کے بعد نیر مسعود کی تفہیم کا وہ در بھی بند ہو گیا جو ان کے قارئین کے سامنے واحد ذریعہ کے طور پر کھلا ہوا تھا۔ اس لیے سکندر احمد نے نیر مسعود کے انٹرویوز سے نیا نکتہ سامنے لا کر ''خواب کی شعریات'' کے عنوان سے ایک محاکمہ قائم کیا ہے۔ اس حصے میں نیر مسعود کے ابتدائی قلمی نام ''رویا نشیج'' اور ان کے قول ''میرے نصف افسانے خواب پر مبنی ہیں'' کو بنیاد بنا کر افسانوی متن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔ جس سے مندرجہ ذیل نتائج سامنے آتے ہیں:۔

''نیر مسعود کے افسانوں میں لفظ خواب کا استعمال نہیں کے برابر ہے۔ کیوں کہ وہ مقاصد کے حصول کے ذریعہ نہیں۔ ان کی ظہور پذیری تو بیرون متن ہے۔ نیر مسعود کے خوابوں کی حیثیت تو ادبی بھی نہیں۔ وہ تو واقعتاً خواب ہی ہیں۔ جنھیں صنفی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ دوستوئفسکی کے اصول کا اطلاق نیر مسعود کے افسانوں پر ممکن نہیں۔ ان پر جونگ یا فرائڈ کے اصول کا بھی اطلاق ممکن نہیں۔ ان کی اصل رسائی نیریت کے اصول پر مبنی شعریات کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ 'نصرت' حقیقی خواب پر مبنی افسانہ ہے۔ اس میں زمان و مکان کی ترتیب تو موجود ہے تاہم زمانی غیر مطابقت اور مونتاژ کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔''[۴]

متن کی تفہیم کے سلسلے میں منشائے مصنف کی دریافت کارآمد خیال کی جاتی ہے لیکن نیر مسعود کے افسانوں کو ان کے ذاتی تجربے کی روشنی میں پرکھا جائے تب بھی بعض افسانوں کی جہتیں دریافت کرنا انتہائی پیچیدہ مسئلہ محسوس ہوگا۔ ان کے افسانوی کینوس کی وسعت ان کی محدود زندگی کے دائرے سے کہیں بہت آگے ہے۔ نیر مسعود پر اظہار خیال کرنے والے بیشتر ناقدین نے ایڈگر ایلن پو، فرانز کافکا اور بورخیس کی افسانہ نگاری کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے ان کے افسانوں کو ماورائے حقیقت اور جادوئی حقیقت نگاری جیسی صفات کا حامل بتایا ہے۔ لیکن ناصر عباس نیر فرانز کافکا اور نیر مسعود کے برتاؤ میں فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

نیر مسعود ایک مابعد نوآبادیاتی ملک کے ادیب ہیں، مگر ان کے یہاں جس جادوئی حقیقت نگاری کا اسلوب ملتا ہے وہ لاطینی امریکی اسلوب سے مختلف ہے، نیر مسعود کا افسانہ نوآبادیاتی ماضی سے غافل تو نہیں مگر ان کے افسانے نوآبادیاتی ماضی کے بار گراں کو محسوس کرنے اور اس سے نجات پانے کی فنی تدبیروں سے بہ ہر حال عبارت نہیں ہیں۔ مثلاً ان کے بے مثال افسانے 'طاؤس چمن کی مینا' کے آخر میں اودھ کے سقوط کا ذکر ہے، مگر یہ ذکر اس افسانے کے مرکزی کردار کی کہانی کے انجام کو پہنچنے اور اس کے بعد پیش آنے والے واقعات کے سرسری بیان تک محدود ہے۔۔۔
مسعود کی جادوئی تکنیک یہی ہے کہ ذات کی معنویت کی تلاش کے لیے واقعاتی دنیا کا دلچسپ و حیرت خیز بیانیہ وضع کرتے ہیں۔ گویا وہ اپنے باطن کا اظہار اپنے عمل اور وقوعے کی صورت کرتے ہیں۔ اس سے مسعود کا افسانوی عمل ایک خاص بیانیہ رمزیت کا حامل ہو جاتا ہے، جو شاعری کے استعاراتی رمزیت سے مختلف ہے۔''[۵]

مندرجہ بالا اقتباس سے نیر مسعود کی یہ انفرادیت واضح ہوئی کہ وہ ہو بہو کسی تصور کی اتباع نہیں کرتے۔ ان کے یہاں ناصر عباس نیر نے جادوئی حقیقت نگاری کے استعمال کی نوعیت اور دوسروں سے فرق کی وضاحت جس باریک

بنی سے کی ہے وہ اس اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے ذریعہ نیر مسعود کی انفرادیت اجاگر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں میں مضمر معنیاتی سطحوں کا بھی اندازہ ہوجاتا ہے۔ اور کم وبیش ان کے وژن کی وضاحت ہوجاتی ہے۔ ''ذات کی تلاش'' یا ''انکشاف ذات'' جدیدیت کے دور میں کثرت سے برتا جانے والا موضوع تھا اس لیے اس دور کے افسانوں کو بلا جھجک اس موضوع سے وابستہ کردیا جاتا ہے۔ اس طریقہ کار کے برخلاف ناصر عباس نیر نے افسانہ ''ندبہ'' کا تجزیہ کرکے ثابت کیا ہے کہ اس میں ذات کے منقسم ہونے کا ادراک اور اس کی بازیافت سے عاری ہونے کا المیہ موجود ہے۔ اس کے باوجود وہ اس حتمی فیصلہ کے قائل نہیں ہیں کہ افسانوی کرداروں کے اعمال وررویے ان کی ذات کو مکمل طور پر منکشف کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نیر مسعود ذات کے انھیں پہلوؤں کو افسانوی بیانیہ میں پیش کرتے ہیں جو عمل اور واقعہ کے ذریعہ ظاہر کرسکیں۔

نیر مسعود کے دوسرے مجموعہ عطر کافور میں سات افسانے ۱۔مراسلہ ۲۔جانوس ۳۔سلطان مظفر کا واقعہ نویس ۴۔جرگہ ۵۔وقفہ ۶۔عطر کافور ۷۔ساسان پنجم شامل ہیں۔ اس میں ابتدائی تین افسانوں کے تفصیلی تجزیے علی الترتیب عابد سہیل، ڈاکٹر امتیاز احمد اور پروفیسر شافع قدوائی نے کیے ہیں۔ اس مجموعہ کے افسانوں کی فضا پہلے مجموعہ سے قدرے مختلف ہے۔ لیکن واہمہ سازی کی مشترک کیفیت یہاں بھی ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین نے نیر مسعود کے اسی اختصاص کو ان کا فنی حربہ قرار دے کر لاینحل اجزاء کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار واقعہ اور واہمہ کو اس طرح مدغم کردیتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوسکتے۔ ''اوجھل'' کا راوی ایک عورت سے اختلاط کے دوران ہتھیلوں پر سرخ رنگ دیکھنے کے بجائے محسوس کرنے کا ذکر کرتا ہے جو کلی طور پر واہمہ ہے۔ اختلاط کے دورانیہ میں بیشتر باتیں واقعاتی سچائی سے ماوراء ہیں لیکن یہ واقعہ کا تکمیلی حصہ بھی ہیں انھیں کسی طور رد نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ''مراسلہ'' میں بھی کچھ مناظر ایسے ہیں جو منطقی اعتبار سے افسانہ کی پلاٹ پر معمہ کی صورت پیدا کرتے ہیں لیکن آگے چل کر ان کی تفصیل از خود سامنے آجاتی ہے۔ عابد سہیل نے اسٹرن برگ اور فرینک کار موڈ کا حوالہ دے کر اسے gaps اور Blanks کے طور پر تسلیم کیا۔ ان کا موقف ہے کہ بیانیہ میں کچھ خالی جگہیں ہوتی ہیں جو قاری اپنے فہم وادراک کے ذریعہ مکمل کرتا ہے۔ یہ طریقہ متن کی پرتیں کھولنے میں معاون ضرور ہے لیکن اس صورت میں ایسے سوالات ذہن میں پیدا ہوسکتے ہیں جو افسانوی متن سے علاقہ نہ رکھتے ہوں۔ یہ افسانے متن سے معنی اخذ کرنے کے کسی مخصوص منطق کی یکسر نفی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ خود متن میں آوازوں کی آمد ورفت بے جان اشیاء، کرداروں کے خاموش عوامل پر غور وفکر سے معنی تشکیل دیئے جاسکتے ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں کا ٹریٹمینٹ اتنا پیچیدہ ہے کہ اب تک ان کے افسانوں کی اخلاقی، معاشی یا سیاسی، سماجی یا تہذیبی تعبیر نہیں کی جاسکی، صرف ان کے مخصوص طریقہ کار، اسلوب اور افسانہ تشکیل دینے کے ہنر تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش ممکن ہوسکی ہے۔ ہندو پاک کے ناقدین کے ذریعہ مختلف تنقیدی تناظرات میں ان کے افسانوں کی تفہیم کی کوشش کی جارہی ہے۔ عطر کافور، سلطان مظفر کا واقعہ نویس اور دوسرے افسانوں کی فضا تو سحر زدہ ہے ہی اس کے ساتھ ساتھ ان افسانوں کی نثر اتنی شستہ اور رواں ہے کہ قاری کو اپنا تابع بنالیتی ہے۔ بقول عابد سہیل ''زبان کے بہتر اور سبک استعمال کے لیے ہی انھیں ضرور پڑھنا چاہیے۔'' اس کے علاوہ انھوں نے متن میں الفاظ کی سطح پر، حالات کی سطح پر تفریقی نظام کے ذریعہ چیزوں کی شناخت متعین کی ہے۔ مثلاً ''مارگیر'' میں سانپ سے خوف اور سانپ سے زیادہ زہر مہرے سے ڈرنے، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں بغیر چھت کی عمارت کو محفوظ تصور کرنے، اہرام کے میر محاسب میں اہرام پر لکھی عبارت سے معنی اخذ کرنے کے عمل سے جو معنی مرتب ہوتے ہیں وہ ژاک دریدا کے تصور لسان میں افتراقی

رابطہ کے ذریعہ معنی خیزی کی جہتیں پیدا کرنے سے عبارت معلوم ہوتے ہیں۔ جس طرح اس کے تصور لسان میں معنی کی کوئی حتمی صورت قائم نہیں ہوتی اسی طرح نیر مسعود کے افسانے میں معنی کی کوئی سمت متعین نہیں ہوتی۔ ابہام پر اگندہ ہونے کا وقت متعین کرنے میں جو کشمکش پیدا ہوتی ہے اس کا جواب دینے سے جب مورخ قاصر ہو جاتا ہے تو اس سے کئی معنی برآمد ہونے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس مسئلہ کی طرف ناصر عباس نیر نے اپنے مضمون میں اشارہ کیا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

> ''کثرت معنی کا یہ وہی نظریہ ہے جو ژاک دریدا نے ساخت شکنی کے نام سے پیش کیا ہے۔ اغلب ہے کہ نیر مسعود نے اپنے ان دو کہانیوں کی تعمیر میں اس نظریہ سے استفادہ کیا ہے۔''[۳۴]

یہاں پر ان دو کہانیوں سے ناصر عباس کی مراد ''ساسان پنجم'' اور ''ابہام کے میر محاسب'' سے ہے۔ دونوں میں عبارت پر اگندہ عبارت کی ترسیل کا مسئلہ درپیش ہے۔ ساسان پنجم میں عبارت پڑھ کر سمجھانے والے شخص کو ہی مشکوک سمجھے جانے کے رویے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک ہی صورت کے متضاد پہلو کیسے پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس مسئلہ کے جواب میں ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:۔

> ''نیر مسعود، دریدا کے کثرت معنی کے نظریے کو خود اپنے افسانوی عمل کی تائید میں کھپاتے ہیں۔ مسعود دریدا کی مانند معانی کے لامتناہی التوا کی حمایت نہیں کرتے، وہ زیادہ تر معانی کے تناقض تک محدود رہتے ہیں، اور یہ تناقض وہی ہے، جسے وہ جادوئی حقیقت نگاری کے ذریعہ دور کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ 'ندبہ' میں ایک ہی وجود میں بچے اور بوڑھے کا ادراک، تناقض ہے۔''[۳۶]

یعنی نیر مسعود کے افسانوں کی ماہیت اس صنف کے شناختی اصولوں سے ہی ماوراء نہیں بلکہ کسی بھی مخصوص نظریہ کے تحت تشکیل دیئے گئے حدود سے وسیع تر ہے۔ اس ضمن میں افسانہ ''شیشہ گھاٹ'' اور ''ندبہ'' کا متن قابل ذکر ہے۔ اول الذکر میں افسانے کا متکلم راوی اپنے مافی الضمیر کی وضاحت سے قاصر نظر آتا ہے اور ''ندبہ'' کا پورا بیانیہ حیرت انگیز اشاروں پر قائم ہے۔ ان دونوں افسانوں کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ بے زبانی کی اس کیفیت نے متن کو کتنا عمیق اور کس درجہ لامحدود بنا دیا ہے۔ پورے افسانے میں جگہ جگہ خاموش مناظر اور ہنسی کی آواز، پانی کی آواز سے تاثرات قائم کیے گئے ہیں۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ آواز اور خاموشی کے تفریقی ارتباط کے حوالے سے متن کو بامعنی بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور یہ عمل افسانہ نگار کا نہیں بلکہ واقعات ترتیب دینے والے راوی کا ہے۔ مثلاً افسانہ ندبہ میں متکلم راوی کہتا ہے:۔

> ''ہماری زیادہ گفتگو اشاروں میں ہوتی تھی۔ لیکن اس نے بھی مجھے کچھ بہت فائدہ نہیں دیا۔ اس لیے کہ الگ الگ برادریوں سے الگ اشارے ہوتے تھے اور کبھی کبھی ایک ہی اشارہ دو برادریوں میں ایک دوسرے کے بالکل برخلاف معنی دیتا تھا۔ ایک برادری خوشی کے اظہار میں جس طرح ہاتھوں کو پھیلاتی تھی، دوسری اسی طرح غم کے اظہار میں پھیلاتی تھی، ایک برادری سر کی جس جنبش سے کسی بات کا اقرار کرتی تھی۔ دوسری اسی جنبش سے انکار کرتی تھی۔ ان کے اشاروں کو صحیح صحیح سمجھنے کے لیے وقت چاہیے تھا اور میں کسی ایک برادری میں زیادہ ٹکتا نہیں تھا اس لیے اشاروں کی مدد سے جو کچھ میں نے اپنے نزدیک معلوم کیا اس کا کوئی بھروسہ

نہ تھا اور میں نے اس الٹی سیدھی معلومات کو واپس لوٹنے سے پہلے ہی بھلا دیا جو کچھ مجھے یاد رہ گیا وہ ان برادریوں کا ندبہ تھا جو ہر جگہ مختلف ہوتا پھر بھی ہر جگہ میری پہچان میں آجاتا تھا۔'' ۷

مندرجہ بالا اقتباس میں راوی عدم تعین کے جس مسئلہ سے دوچار ہے وہ بیک وقت کثرت معنی کا منبع بھی ہے۔ عدم تعین کی یہ صفت قصداً خلق کی گئی ہے۔ اس خیال کے تحت کہ اشاروں کی تعبیر میں الجھا ہوا راوی بیک وقت دو معنی نکال رہا ہے تو اس متن کو پڑھنے والا قاری جب پورے افسانے کے تناظر میں ان اشاروں کی سمجھنے کی کوشش کرے گا تو کئی اور معنی بھی برآمد ہو سکتے ہیں۔ نیر مسعود کے یہاں بالکل خاموشی اور شور کے اس جدلیاتی رشتے سے ایسی خصوصیات متعین کی جا سکتی ہیں جو ان کے مرکزی خیال کے قریب لے جائے۔ ان آوازوں کو کی تفریقی رشتوں کو مربوط کر کے کسی ایک منطق تک پہنچنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔

نیر مسعود کے اسی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں شامل افسانہ ''بن بست'' میں بھی خاموشی کی آوازوں اور دور سے آنے والے شور سے کہانی کی فضا بنائی گئی ہے۔ اافسانہ کے ابتدائی تین صفحات میں صرف وصف حال / روئداد (Description) ہے جس سے خوف، تجسس اور ہلکی سی دہشت کے تاثرات مرتب ہوتے ہیں۔ اٹھائیس سال کی پختہ عمر کا واحد متکلم راوی اپنے بچپن کا زمانہ یاد کر کے مسرت و مایوسی کی ملی جلی کیفیات سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کے بعد کہانی زمانہ حال میں بیان ہونے لگتی ہے۔ جہاں افراتفری، بھاگنے اور خود کو محفوظ کرنے کی فکر میں ابھرنے والی سنسنی خیزی ہے۔ لیکن واحد متکلم پر عدم تحفظ کا احساس غالب ہونے کے بجائے انجان مکان میں موجود کھنکنے والی چوڑیوں کی آواز کی سراغ رسانی زیادہ غالب ہے۔ بالآخر مکان کے ایک کمرے میں ایک ڈری سہمی ہوئی عورت نظر آجاتی ہے جو راوی کے سوالوں پر یکسر خاموش رہتی ہے۔ کچھ لمحے بعد وہ راوی کے لیے فکرمند ہو جاتی ہے اور اس کے کھانے پینے کے انتظام میں مصروف جاتی ہے۔ اس پراسرار عورت کے چہرے پر ڈراؤنا خوف راوی کو پریشان کرتا ہے وہ مستقل تاویلیں دیتا ہے کہ میں خود خوف زدہ ہوں مجھ سے ڈرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ لیکن اس عورت کا خوف مستقل بڑھتا جاتا ہے اور وہ اچانک غائب ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار یہ نہیں بتاتا کہ وہ غائب ہوگئی لیکن جو منظر پیش کیا ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ عورت اس مکان سے جا چکی ہے۔ ایک حیرت انگیز بات یہ بھی ہے کہ یہاں داخل ہونے پر جو آواز یا اشارے ابھرے تھے جس سے یہ احساس ہوا تھا کہ وہاں کوئی موجود ہے انھیں اشاروں سے اس کی رخصتی کی بھی خبر ملتی ہے۔ ابتدا اور آخر کی چند سطریں ملاحظہ ہوں۔

> ''میں نے دروازے پر پورے بدن کا زور لگایا۔ دروازہ لحہ بھر کو رک کر کھل گیا اور میں اس کی چوکھٹ پھاند کر اندر چلا گیا۔ تاریک ڈیوڑھی میں مجھے چوڑیوں کی کھنک اور ہلکی سے خوف زدہ چیخ سنائی دی، لیکن میں اس پر زیادہ دھیان دیے بغیر ہی جلدی سے دروازہ بند کر کے اس سے اپنی پیٹھ لگا دی۔ ایک ہاتھ کو بڑی دقت سے پیچھے گھما کر میں نے کنڈلی ٹٹولی اور چڑھا دی۔ ڈیوڑھی میں اب خاموشی تھی۔
>
> ''گھپ اندھیرے میں مجھے چوڑیوں کی کھنک اور کپڑوں کی سرسراہٹ سنائی دی، پھر دالان میں میری پشت پر کوئی دروازہ کھلا اور دھڑاکے کے ساتھ بند ہو گیا۔ اب مکان میں سناٹا تھا البتہ کہیں بہت دور پر شور ہو رہا تھا۔'' ۹

مندرجہ بالا اقتباس پڑھ کر ''ندبہ'' کے راوی کی وہ بات یاد آجاتی ہے جب وہ ایک ہی اشارے کو ذو معنی بتاتا ہے۔ اسی طرح یہاں بھی ایک منظر سے دو مطالب عیاں ہو رہے ہیں۔ اسی لیے محمد حمید شاہد نے نیر مسعود کو افسانے کی ایک

نئی ہیئت کا خالق قرار دیا ہے اور اپنے مضمون ''نیر مسعود کے افسانوں میں ہیئت کی ہیبت کاری'' میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں کی ہیئت محراب کی طرح باقی رہ جانے والے ماضی سے متشکل ہوتی ہے۔ نیر مسعود نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ کہانی کے مجموعی مزاج کو دیکھتے ہوئے میں ہیئت تشکیل دیتا ہوں۔ ان کے افسانوں کا مزاج دیکھتے ہوئے یہ بات تسلیم کرنی پڑتی ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ماضی کی فکر میں پیوست یہی ہیئت ان کے موضوع کی توجیہہ بھی بیان کرتی ہے توجہ دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں کو سمجھنے کے لیے جگہوں کی تہذیبی جزوں تک رسائی ضروری ہے۔ ان کے موضوعات کی واضح شناخت میں اختلافات کی صورتیں ظاہر ہے اس ابہام کی وجہ سے ہے جس کی سرشت ہی کثرت معنی سے عبارت ہے۔ اور وہ ہے بے یقینی، خوف، تاریکی، دہشت اور تھکن کی کیفیات میں نمو پذیر ہونے والے متضاد قوے۔ (اس ضمن میں گنجفہ میں شامل دو افسانے ''جانشین اور پاک ناموں والا پتھر قابل ذکر ہیں) اس لیے نیر مسعود کے افسانوں کی تفہیم و تعبیر کے لیے خارجی حوالوں کے بجائے اگر خود متن ہی کے روابط و ابعاد کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی واقعہ نویسی کے قدرے تشفی بخش جہات روشن ہو سکتے ہیں۔

☆☆

حواشی

۱۔ نیر مسعود کا افسانہ، قاضی افضال حسین، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، لاہور ۲۰۱۲
۲۔ مضامین سکندر، مرتب غزالہ سکندر، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی، ۲۰۱۳، ص: ۶۴
۳۔ اجتماعی حافظے کی بازیافت کے افسانے، ڈاکٹر امجد طفیل، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، لاہور ۲۰۱۲، ص: ۱۴۶
۴۔ نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ، ناصر عباس نیر، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، لاہور ۲۰۱۲، ص: ۱۲۵
۵۔ نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ، ناصر عباس نیر، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، لاہور ۲۰۱۲، ص: ۱۳۱
۶۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔
۷۔ طاؤس چمن کی مینا، نیر مسعود، عرشیہ پبلیکیشنز، ۲۰۱۳، ص: ۵۵
۸۔ بن بست، ایضاً، ص: ۱۴۶
۹۔ اجتماعی حافظے کی بازیافت کے افسانے، ڈاکٹر امجد طفیل، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، ص: ۱۵۰۔